



Pour une recherche performative...

... performance et performativité : dénouer les fils

Plan du texte :

0.	Avant-propos	2
1.	Des textes qui établissent des distinctions	2
1.1.	Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick	3
1.2.	Mieke Bal.....	4
1.3.	Judith Hamera	5
1.4.	Peter Dirksmeier et Ilse Helbrecht	7
1.5.	Erika Fischer-Lichte	8
1.6.	Sybille Krämer	10
2.	La performance artistique	12
2.1.	Peggy Phelan.....	12
2.2.	Erika Fischer-Lichte	14
3.	Les études sur la performance.....	19
3.1.	Richard Schechner.....	19
4.	Et maintenant la performativité	31
4.1.	Performativité des énoncés	33
4.2.	La positionalité de la performativité	38
4.3.	La déconstruction.....	41
4.4.	La performativité du genre	45
4.5.	La performativité dans les humanités	52
4.6.	La performativité dans les arts.....	54
4.7.	La performativité posthumaniste de la matérialité.....	61
5.	Références	66



0. Avant-propos

Jusqu'ici, concentré sur les propos de différents auteurs convoqués, j'ai lu et écrit le terme « performance » sans trop me poser de questions. En fait, j'ai volontairement retardé le moment d'explorer, en raison de leur multiplicité, ses provenances, significations et appropriations. Il en va de même pour l'autre dérivation du verbe performer, dont Turner nous a donné le parcours étymologique, le terme performativité.

Sur le strict plan lexical, il s'agit dans les deux cas de dérivations du verbe « performer », marquées par des suffixes. Le terme « perform/ance » est le dérivé nominal qui désigne l'action et par extension le résultat de cette action, alors que « perform/atif-ative » est le dérivé adjectival l'adjectif qui signifie « qui accomplit le procès exprimé par la base » (CRNTL). Quant au terme « performativ/ité », le CRNTL nous indique qu'il s'agit là encore d'une dérivation qui cette fois désigne la qualité de la forme adjectivale.

Cependant, la situation se complique sinon se complexifie comme souvent en raison de la différence de leur acception, plus ou moins grande selon les contextes d'occurrence, dans les textes. Bien qu'entrepris par plusieurs auteur·trice·s rencontrés lors de ma revue des écrits, ce travail de distinction, bien sûr toujours situé dans leur époque, discipline et questionnement, était encore à faire, encore et encore, ne serait-ce parce que le faire, je me retiens pour écrire le performer, à nouveau compte bien plus que le résultat qui ne peut être que toujours incomplet.

Adoptant une posture empruntée à l'épistémologie néomatérialiste, je renonce avant même de commencer à chercher à établir des distinctions claires, voire des définitions, opérations intellectuelles moderniste issues du cartésianisme. Une telle façon de faire, réductionniste, demande de ne pas tenir compte des circulations, mélanges, enchevêtrements rencontrés dans la réalité des pensées et des pratiques rapportées par les textes.

Pour ce faire, je reprends ou plutôt m'approprie encore une fois de l'imaginaire de la ligne proposé par Tim Ingold :

Pourquoi alors ne pas écrire sur ces organismes-personnes en les décrivant non comme des entités délimitées, mais au contraire comme des nexus composés de fils noués dont les extrémités détendues se répandent dans toutes les directions en se mêlant à d'autres fils dans d'autres noeuds ? (Ingold, 2013, p. 9)

En lieu et place des « organismes-personnes », je tenterai de traiter la performance et la performativité qui sont alternativement pratique et phénomène ou concepts comme des fils noués qui constituent des enchevêtrements.

1. Des textes qui établissent des distinctions

De nombreux textes que j'ai consulté établissent des distinctions entre performance et performativité. Comme chacun des textes est situé sur les plans de la discipline, de la



posture et de la finalité discursive, j'ai choisi d'en reprendre un certain nombre plutôt que de condenser leur propos dans une synthèse d'où seraient absentes toutes les nuances. Il appert que ces deux termes sont avérés des plus féconds sur le plan des élaborations conceptuelles qu'ils ont suscitées.

1.1. Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick

Lors de ces élaborations, les croisements et les chevauchements ont été fréquents comme le témoignent Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick :

Les écrits théoriques des trois dernières décennies dans une écholalie carnavalesque de ce que l'on pourrait décrire comme des croisements extraordinairement productifs. L'un des croisements les plus féconds, mais aussi les moins articulés, a été l'intersection oblique entre la performativité et l'ensemble flou de pratiques, relations et traditions théâtrales connu sous le nom de performance.¹ (1995, p. 1)

D'abord je ne peux m'empêcher de commenter l'expression « écholalie carnavalesque » que j'ai beaucoup appréciée la tournure et toute l'ironie qu'elle comporte : le premier terme désignant la « répétition automatique, par un sujet, des paroles que vient de prononcer son interlocuteur » (CRNTL) et le deuxième apportant une touche de fantaisie renvoyant aux réjouissances publiques qui précèdent l'austérité du carême, un moment de renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs. Quand je remonte dans le temps, je constate que le moment indiqué est approximativement celui de l'émergence de la postmodernité.

Ils constatent que la performance en tant que catégorie d'analyse s'est propagée des ethnographies de Turner et de ses émules, dont Conquergood, mais également à la philosophie :

La reconnaissance d'une dimension performative dans tous les comportements rituels, cérémoniels et scénarisés [...], de même que la reconnaissance du fait que les essais philosophiques eux-mêmes comptent certainement parmi ces instances performatives.² (1995, p.2)

Issue de la théâtralité, la performance s'est propagée aux autres formes de pratiques artistiques et bien au-delà :

Au cours de la dernière décennie, la discipline s'est réimaginée en tant que champ plus large des études sur la performance, dépassant largement l'ontologie classique du modèle de la boîte noire pour englober une myriade de pratiques de performance, allant de la scène au festival et tout ce qui se trouve

¹ Traduction libre de : *the theoretical writings of the past three decades in a carnivalesque echolalia of what might be described as extraordinarily productive cross-purposes. One of the most fecund, as well as the most under-articulated, of such crossings has been the oblique intersection between performativity and the loose cluster of theatrical practices, relations, and traditions known as performance.*

² Traduction libre de : *credit a performative dimension in all ritual, ceremonial, scripted behaviors, another would be the acknowledgment that philosophical essays themselves surely count as one such performative instance*



entre les deux : film, photographie, télévision, simulation informatique, musique, « art de la performance », manifestations politiques, soins de santé, cuisine, mode, rituels chamaniques...³ (1995, p. 2)

Les auteurs évoquent les études sur la performance qui en tant que discipline instituée s'intéresse à ce qui réunit la diversité de ces pratiques.

Par ailleurs, pour les auteurs, le terme « performativité », qui est quant à lui utilisé en philosophie, a également été l'objet de migrations, des actes du langage à la construction itérative des identités :

La performativité, terme dont les valences spécifiquement austinienne ont été renouvelées dans les travaux de Jacques Derrida et de Judith Butler, a permis d'apprécier avec force la manière dont les identités sont construites de manière itérative à travers des processus de citations complexes.⁴ (1995, p. 2)

Le dernier extrait que je convoque insiste sur la divergence entre la performance dans le registre théâtral et le performativité dans le registre de la philosophie. La performance est tournée vers l'extérieur, ayant lieu devant un ou en public alors que la performativité est tournée vers l'intérieur, c'est l'exercice d'une action qui a un effet sur les personnes :

Compte tenu de ces développements divergents, il est tout à fait logique que l'histoire récente de la performativité ait été marquée par des objectifs contradictoires. En effet, alors que la philosophie et le théâtre partagent aujourd'hui le terme « performatif » en tant qu'élément lexical commun, le terme n'est pas prêt de signifier « la même chose » pour chacun d'entre eux. En effet, l'écart entre les significations théâtrales et déconstructives du terme « performatif » semble couvrir les polarités de l'*extraversion* de l'acteur et de l'*introversion* du signifiant.⁵ (1995, p. 2)

1.2. Mieke Bal

Mieke Bal (2001), quant à elle, établit une distinction à partir du rôle joué par la mémoire dans le cas de la performance :

³ Traduction libre de : *Reimagining itself over the course of the past decade as the wider field of performance studies, the discipline has moved well beyond the classical ontology of the black box model to embrace a myriad of performance practices, ranging from stage to festival and everything in between: film, photography, television, computer simulation, music, "performance art," political demonstrations, health care, cooking, fashion, shamanistic ritual...*

⁴ Traduction libre de : *A term whose specifically Austinian valences have been renewed in the work of Jacques Derrida and Judith Butler, performativity has enabled a powerful appreciation of the ways that identities are constructed iteratively through complex citational processes.*

⁵ Traduction libre de : *Given these divergent developments, it makes abundant sense that performativity's recent history has been marked by cross-purposes. For while philosophy and theater now share "performative" as a common lexical item, the term has hardly come to mean "the same thing" for each. Indeed, the stretch between theatrical and deconstructive meanings of "performative" seems to span the polarities of, at either extreme, the extraversion of the actor, the introversion of the signifier.*



La performance - jouer un rôle, danser, chanter ou exécuter un morceau de musique - est impensable sans mémoire. Comment jouer un rôle ou une partition sans les mémoriser, sans répéter les gestes, les mimiques et la diction qui correspondent au rôle, qui le rendent accessible à la compréhension ? Même l'improvisation nécessite la mémorisation de la structure qui la soutient.⁶ (2001, p. 102)

L'autrice me semble se baser ici sur une acception de la performance qui ne serait pas encore émancipée de son origine théâtrale contrairement à la performativité :

La performativité, d'un autre côté, est l'occurrence unique d'un acte dans l'ici et le maintenant. Dans la théorie des actes de langage, c'est le moment où des mots connus se détachent de leur sommeil dans les dictionnaires et de la compétence linguistique des gens pour être lancés comme des armes ou des séductions, exerçant leur poids et leur force de frappe dans le seul présent, entre des sujets singuliers.⁷ (2001, p. 102)

Je ne peux m'empêcher de souligner la poésie qui se dégage de cette formulation. Signe de parenté ou de porosité entre les deux notions, je remarque que l'unicité de l'acte exécuté dans le présent, attribué à la performance par les autres auteurs, est attribuée à la performativité des énoncés.

1.3. Judith Hamera

Judith Hamera (2006) base la distinction qu'elle établit entre la performance et la performativité sur deux des plus importantes figures : Victor Turner précurseur des études sur la performance et Judith Butler dont la contribution aux études critiques de genre est majeure. Le point de point de vue de l'autrice est culturel. Les contributions de Turner sont plurielles :

Lorsque Victor Turner a défini la performance comme le fait de créer et non de simuler, il a fait plus que remettre en question le préjugé antithéâtral. Il a placé la performance au centre d'une vision plus large de la culture en tant que construction, incarnation et processus. Les conséquences de ce mouvement comprennent et dépassent l'accent mis sur le théâtre, ou même sur les « acteurs » au sens large. Elles s'étendent à des questions plus larges de poiesis et de mise en œuvre culturelles, y compris le développement et le maintien des

⁶ Traduction libre de : *Performance - playing a role, dancing, singing, or executing a piece of music- is unthinkable without memory. How can you play a part, a role, without memorizing the part or score, and rehearsing the gestures, mimicry, and diction that fit the role, that make it available for understanding? Even improvisation requires memorization of the structure that sustains it.*

⁷ Traduction libre de : *Performativity, on the other hand, is the unique occurrence of an act in the here and now. In speech-act theory, it is the moment when known words detach themselves from their sleep in dictionaries and from people's linguistic competence to be launched as weapons or seductions, exercising their weight and striking force in the present only, between singular subjects.*



communautés, la vie sociale et la force de la mémoire, ainsi que la production et la consommation de la culture matérielle et de ses contextes.⁸ (2006, p. 46)

Turner s'inspire du théâtre pour penser la performance sociale, le théâtre qui était déconsidéré par la philosophie, ainsi que les sciences humaines et sociales qui en sont tirées à la période moderne, parce qu'il reposait sur la simulation, la mimésis :

Ce terme d'origine grecque désigne dans son acception générale l'imitation de la nature et, par extension, les modes et les moyens de l'imitation dans les arts. Dans son acception spécifique, il concerne l'ensemble des ressources poétiques et esthétiques employées à la représentation du réel en littérature. [...]. Située directement à l'interface du réel et de la création artistique, la *mimésis* a partie liée avec les conceptions référentielles de la littérature comme expression esthétique du monde. Chez Socrate, déjà, elle réfère aux arts plastiques qui copient la nature. Platon la considère ensuite dans *La République* comme une menace pour le lien social, dans la mesure où la capacité des arts à imiter le réel peut produire une illusion qui fait passer la copie pour l'original et instaure une distorsion de la vérité. (Stiénon, 2014)

Mais Turner considère plutôt la performance en tant que création, ce sera une des caractéristiques de la recherche performative. Comme mentionné précédemment, adoptant une posture qui pourrait être qualifiée de constructiviste, il fait déborder la notion de performance du cadre théâtral pour l'appliquer de façon plus large au cadre social et culturel.

Hamera insiste ensuite sur le rapprochement souhaitable entre les deux notions que la plupart des autres auteurs considèrent et présentent comme contradictoires :

De même, l'utilisation par Judith Butler du performatif pour expliquer la construction et la stabilité de l'identité ne se limite pas au genre et à la sexualité. Les théoriciens des études sur la performance ont étendu ses idées pour inclure la performance en tant que telle, ce à quoi Butler elle-même s'est opposée dans ses premiers écrits. Ce faisant, ces théoriciens ouvrent la voie à un lien génératif entre performance et performativité qui peut, à son tour, élargir notre compréhension du fondement même de la vie sociale.⁹ (2006, p. 46)

Il faut plutôt explorer et exploiter :

⁸ Traduction libre de : *When Victor Turner characterized performance as making, not faking, he did more than challenge the antitheatrical bias. He placed performance at the center of a larger view of culture as constructed, embodied, and processual. The consequences of this move both include and exceed a focus on the theatrical, or even on "actors" loosely defined. They extend to larger issues of cultural poesis and enactment, including the development and maintenance of communities, the social life and force of memory, and the production and consumption of material culture and its contexts.*

⁹ Traduction libre de : *Likewise, Judith Butler's use of the performative to explain the construction and stability of identity illuminates more than just gender and sexuality. Performance studies theorists have extended her insights to include performance per se, something Butler herself resisted in her early writings. In so doing, these theorists raise possibilities for a generative nexus of performance and performativity that can, in turn, extend our understanding of the very ground of social life.*



les multiples compatibilités théoriques et méthodologiques entre les études sur la performance et la recherche critique dans l'ensemble des sciences humaines.¹⁰ (2006, p. 46)

La performance par son dynamisme permettrait de déjouer la performativité du déterminisme social :

La performance et la performativité partent cependant du principe que la culture, et la myriade d'actes de poiesis quotidiens qui la produisent sont toujours déjà en mouvement : la mémoire est continuellement produite dans des danses permanentes entre hier et aujourd'hui, ici et maintenant ; des lieux sont créés à partir d'espaces ; les artefacts s'animent à travers leur usage.¹¹ (2006, p. 62)

Pour elle, la performance est productrice de culture et donc de mémoire qui en retour sont dotés de performativité. On retrouve ici la notion de mémoire comme étant non pas sollicitée, mais créée, au même titre que des lieux et des artefacts.

1.4. Peter Dirksmeier et Ilse Helbrecht

Peter Dirksmeier et Ilse Helbrecht (2008), face à cette extension de la notion de performance à toutes les sphères de la vie quotidienne pour donner naissance à un champ d'études voire une discipline, se demandent ce qui au final caractérise la performance :

La performance est présente dans la vie quotidienne, comme la cuisine, la socialisation ou peut-être dans la consommation d'alcool, dans les arts, les sports et autres divertissements, la technologie, les affaires, le jeu, le sexe et les rituels sacrés ou séculaires. La confusion sémantique devient évidente si l'on pose les questions suivantes : « Qu'est-ce qui fait qu'une 'performance' est performative ? » ou seulement « Qu'est-ce qui fait qu'une performance particulière est performative ? » La réponse à ces questions s'oriente communément vers le fait que la performance s'appuie sur la présence physique d'humains, dont la démonstration de leur faire devant ou même au milieu d'un public est la « performance » cependant, la reconnaissance du fait que nos vies sont ordonnées selon des modèles de comportement répétés et socialement sanctionnés, c'est-à-dire des normes, conduit à la possibilité de considérer tous les types d'activité humaine comme des performances.¹² (2008, p. 3)

¹⁰ Traduction libre de : *the multiple theoretical and methodological compatibilities between performance studies and critical scholarship across the humanities.*

¹¹ Traduction libre de : *Performance and performativity, however, proceed from the premise that culture, and the myriad acts of daily poiesis that produce it, are always already in motion: memory is continually produced in ongoing dances between there and then, here and now; places are created out of spaces; artifacts become animated through consumption.*

¹² Traduction libre de : *Performance occurs in everyday life, like cooking, socialising, or maybe drinking, in the arts, in sports and other entertainments, in technology, in business, in play, in sex and in rituals either sacred or secular. The semantic confusion becomes evident if one asks the questions, "what makes a*



Ainsi la performance, ne serait pas seulement une suite d'action, un « faire », mais la « monstration » de ce « faire » à ou parmi d'autres personnes, un « faire » serait la répétition d'actions socialement acceptées et ou prescrites. Les auteurs distinguent ces différents types de performance, qui peuvent être qualifiées de sociales, de l'art de la performance, dont le happening sera une des premières manifestations :

L'une des caractéristiques de la performance est qu'elle dépasse les frontières entre les différents médias en raison de sa rencontre esthétique. Contrairement au "happening", qui place l'artiste ou le spectateur dans une situation ouverte, non reproductible, afin d'estomper ou de gommer la distinction entre la vie et l'art, la performance s'appuie sur une distance entre l'art et la vie quotidienne et crée ainsi un espace intérieur définissable dans la réalité sociale.¹³ (2008, p. 3)

Pour ce qui est du concept de performativité, dérivé de la philosophie du langage, il désigne le pouvoir d'action de certains énoncés ou signes :

La performativité, dans cette optique, peut être définie de manière générale comme le fait que les signes ne se contentent pas de décrire le monde ; cela désigne sa dimension référentielle, mais la modifie en même temps.¹⁴ (2008, p. 9)

1.5. Erika Fischer-Lichte

Quant à elle, Erika Fischer-Lichte (2008), pour établir le concept de performance rappelle le passage des études théâtrales au tournant au début du 20^e siècle, jusque-là littéraires, centrées sur les textes dramatiques, vers leur performance sur scène :

Max Herrmann [...], s'est tourné vers la défense de la centralité de la performance elle-même. Il a préconisé la création d'une nouvelle discipline artistique - les études théâtrales - en soutenant que la performance, et non la littérature, constituait le théâtre.¹⁵ (2008, p. 30)

'performance art' performative?' or only "what makes the particular performance performative?" The answer to these questions commonly steers in the direction that performance draws on physical presence of humans, whose demonstration of their doing in front or even in the middle of a public is the "performance". However, the recognition that our lives are ordered pursuant to repeated and socially sanctioned patterns of behaviour, i.e. norms, leads to the possibility of considering all kinds of human activity as performance.

¹³ Traduction libre de : *A characteristic of performance is that it exceeds borders between different media due to its aesthetic encounter. In contrast to the "happening", which places the artist or the viewer into an open, not repeatable situation, in order to blur or smear the distinction between life/art, performance draws on a distance between art and everyday life and creates in this way a definable interior space in social reality.*

¹⁴ Traduction libre de : *Performativity, in this view, can be generally defined as the fact that signs do not simply describe the world; this designates its referential dimension, but changes it at the same time.*

¹⁵ Traduction libre de : *Max Herrmann [...], turned to advocate the centrality of the performance itself. He urged for the establishment of a new discipline in the arts – theatre studies – arguing that performance, not literature, constituted theatre.*



Elle constate le même renversement hiérarchique dans les études religieuses : du mythe au rituel :

Les études religieuses se concentrent désormais sur les rituels : ils sont salués comme le principe fondamental de la religion - la pratique supplante les enseignements doctrinaux.¹⁶ (2008, p. 30)

Pour définir la performativité, elle revient à la source, la contribution de Austin à la philosophie du langage, où des énoncés créent la réalité qu'ils énoncent :

Les énoncés performatifs sont auto-référentiels et constitutifs dans la mesure où ils font naître la réalité sociale à laquelle ils se réfèrent. Austin a formulé une théorie qui, bien que nouvelle pour la philosophie du langage, était intuitivement connue et pratiquée par les locuteurs de toutes les langues. La parole a un pouvoir de transformation.¹⁷ (2008, p. 24)

Elle décrit à sa façon comment le concept de performativité a migré de la philosophie du langage aux études culturelles :

Si le terme « performatif » a perdu de son attrait dans sa discipline d'origine, la philosophie du langage [...], il a connu un second âge d'or dans les études culturelles et la théorie de la culture des années 1990. Jusqu'à la fin des années 1980, la notion de « culture en tant que texte » a dominé les études culturelles. Des phénomènes culturels spécifiques ainsi que des cultures entières étaient conçus comme des réseaux structurés de signes attendant d'être déchiffrés. De nombreuses tentatives de description et d'interprétation de la culture ont été lancées et désignées comme des « lectures ». Cette notion a fait du décodage et de l'interprétation des textes l'activité centrale des études culturelles. [...] Dans les années 1990, un changement d'orientation s'est produit, favorisant les traits performatifs de la culture, jusqu'alors largement ignorés. Les études culturelles ont de plus en plus recours à ce cadre de référence indépendant (pratique) pour l'analyse des réalités existantes ou potentielles et reconnaissent la « réalité » spécifique des activités et événements culturels, qui échappe aux modèles textuels traditionnels. [...]. Simultanément, le terme « performatif » a fait l'objet d'un réexamen théorique afin de prendre en compte les actes explicitement corporels.¹⁸ (2008, p. 26)

¹⁶ Traduction libre de : *religious studies shifted its focus toward rituals: they were hailed as the underlying principle of religion – practice superseded doctrinal teachings*

¹⁷ Traduction libre de : *Performative utterances are self-referential and constitutive in so far as they bring forth the social reality they are referring to. Austin formulated a theory that, while new to language philosophy, had been intuitively known to and practiced by speakers of all languages. Speech entails a transformative power.*

¹⁸ Traduction libre de : *While the term “performative” has lost some of its appeal within its original discipline of language philosophy [...] it experienced a second heyday in cultural studies and cultural theory of the 1990s. Until the late 1980s, the notion of “culture as text” dominated cultural studies. Specific cultural phenomena as well as entire cultures were conceived as structured webs of signs waiting to be deciphered. Numerous attempts to describe and interpret culture were launched and designated as “readings.” This notion specified the decoding and interpretation of texts as the central activity of cultural studies. Texts, preferably in foreign, nearly inscrutable, languages, were decoded and translated while*



1.6. Sybille Krämer

De la contribution de Sybille Krämer (2014), je tire quelques élaborations autour de chacune des notions. Pour ce qui est de la performance, elle met de l'avant les caractéristiques suivantes :

L'évolution des arts vers la performance met en évidence la présence, la fugacité et l'instabilité de l'événement artistique et théâtral, dont l'expérience esthétique n'est plus principalement fondée sur l'interprétation de la performance comme matérialisation d'un scénario.¹⁹ (2014, p. 227)

Contrairement à la représentation théâtrale, l'art de la performance se tient essentiellement dans l'ici et le maintenant de la co-présence avec les spectateurs ce qui a pour conséquence que les œuvres sont plus perçues et ressenties qu'objet d'analyse et d'interprétation :

À l'instar d'un son qui s'évanouit et à la différence de la performance répétée d'une œuvre qui reste toujours indépendante de ses mises en scène, l'existence du spectacle vivant consiste en sa disparition. Les spectateurs jouent le rôle de témoins. La perception de ce qui se passe ici et maintenant n'est donc pas régulée ou contrôlée par le travail d'interprétation, dans lequel ce qui est vu est l'expression et la représentation modifiée d'un contenu garanti par l'œuvre elle-même et auquel on accède par le biais de l'analyse et de l'interprétation. Dans l'art de la performance, l'important n'est plus derrière l'apparence ou au-delà de la surface de ce qui est perçu.²⁰ (2014, p. 227)

L'autrice contraste le corps-représentation de l'acteur·trice et le corps propre, singulier et vulnérable qui est mis à l'épreuve par la personne qui fait une performance :

Dans une performance artistique, le corps de l'acteur (qui, dans le jeu de rôle, transcende son corps physique) prend le statut d'une « chose » individuelle renvoyée à sa corporalité actuelle, devenant ainsi un corps vivant tout à fait phénoménal. Ce n'est pas la force et la capacité de représentation du corps,

other established texts were reread for their subtexts and thereby deconstructed in the act of interpretation.

In the 1990s, a shift in focus occurred, favoring the – hitherto largely ignored – performative traits of culture. Cultural studies increasingly employed this independent (practical) frame of reference for the analysis of existing or potential realities and acknowledged the specific “realness” of cultural activities and events, which lay beyond the grasp of traditional text models. [...]. Simultaneously, the term “performative” was given a theoretical reconsideration in order to accommodate explicitly bodily acts.

¹⁹ Traduction libre de : *The move in the arts toward performances foregrounds the presence, fleetingness, and instability of the artistic and theatrical event, the aesthetic experience of which is no longer primarily grounded in interpreting the performance as the materialization of a script.*

²⁰ Traduction libre de : *Like a sound fading away and entirely unlike the repeated performance of a work that always remains independent of its stagings, the existence of live performance consists in its disappearance. Audience members take on the role of witnesses. Thus the perception of what is happening in the ‘here and now’ is not regulated or controlled by the work of interpretation, in which what is seen is the expression and modified portrayal of content vouched for by the work itself and then accessed by means of analysis and interpretation. In performance art, what is important is no longer behind the appearance or beyond the surface of what is perceived.*



mais plutôt son inadéquation, son assujettissement, sa fragilité et sa vulnérabilité qui sont présentés ici avec insistance. Le corps devient également un objet qui peut être manipulé et maltraité comme n'importe quel autre objet. C'est pourquoi l'art action et l'art corporel reviennent sans cesse à l'exposition de l'automutilation : c'est la chair réelle dans sa physicalité qui est montrée et la douleur réelle qui est infligée et exposée - et qui choque le public.²¹ (2014, p. 228)

Pour ce qui est de la performativité, Sybille Krämer reprend la filiation qui part de John Langshaw Austin, puis Jacques Derrida et Judith Butler que je vais reprendre plus loin à partir des textes de leurs propre textes, je ne retiendrai que la synthèse qu'elle propose :

On peut identifier trois gradations dans la compréhension du performatif par la théorie du langage : (1) Un « concept faible de performance » se réfère à la dimension de l'action et de l'usage dans tout discours, dans la mesure où celui-ci est compris comme une double structure propositionnelle-performative. (2) Un « concept fort de performance » articule la capacité constitutive des actions symboliques à exécuter également ce qu'elles dénotent. (3) Un « concept radical de performance » est à la fois opérationnel et stratégique : lorsque le performatif apparaît comme l'une des faces d'un schéma binaire, il peut être utilisé pour déstabiliser et déconstruire ce même système de classification, et - en tant que force subversive - mettre en évidence les limites des concepts dichotomiques.²² (2014, p. 225)

Elle s'attarde ensuite sur les limites de cette théorie du langage, l'exclusion des dimensions matérielles et corporelles et la posture constructiviste inhérente :

D'une part, cette théorie exclut la matérialité et la corporalité. Cela vaut pour la théorie de l'acte de langage, où les personnes qui communiquent se rencontrent en tant que personifications de rôles sociaux et de revendications de validité, dépouillées de tous leurs attributs corporels. Il en va de même pour le langage et l'utilisation du langage lui-même tant que sa matérialité et sa médialité sont ignorées, en dépit du fait que le langage ne devient effectif dans la pratique que lorsqu'il est matérialisé dans la voix, dans l'écriture ou dans les

²¹ Traduction libre de : *In an artistic performance, the body of the actor (who in role play transcends her physical body) takes on the status of an individual 'thing' thrown back onto its present corporeality, thus becoming an altogether phenomenal, living body. Not the strength and the representational ability of the body but rather its inadequacy, subjection, frailty, and vulnerability are emphatically presented here. The body also becomes an object that can be manipulated and maltreated like any other object. Hence action art and body art return again and again to the display of self-injury: it is the actual flesh in its physicality that is shown and actual pain that is inflicted and put on display – and that shocks the audience.*

²² Traduction libre de : *Three gradations in language theory's understanding of the performative can be identified: (1) A 'weak concept of performance' refers to the dimension of action and usage in all speech, insofar as it is understood as a propositional- performative double structure. (2) A 'strong concept of performance' articulates the constitutive capacity of symbolic actions to also execute what they denote. (3) A 'radical concept of performance' is both operative and strategic: when the performative figures as one side of a binary schema, it can be used to destabilize and deconstruct this very classifying system, and – as a subversive force – point to the limits of dichotomic concepts.*



médias techniques.

Une autre limite concerne l'« apparence constructiviste » et la « tendance démiurgique » dans la relation à nous-mêmes et au monde, implicites dans l'idée de performance linguistique.²³ (2014, p. 226)

De ce premier coup de sonde dans les textes ayant pour but en tout ou en partie de distinguer la performance de la performativité, je constate que ces deux concepts tirent leur origine en quelque sorte de domaines particuliers, le théâtre pour la performance et la philosophie du langage pour la performativité, pour voir leur acception se généraliser dans les études sur la culture et le social, dans les deux cas ils viennent remplacer une conception statique du monde en termes de fondements, de structures ou de modèles en une conception dynamique du monde en termes d'actions, de transformations, que celles-ci soient initiées par des personnes dont la dimension corporelle prévaut sur la raison cartésienne dans le cas de la performance ou qu'elles soient subies par ces mêmes personnes, initiées ou causées par des phénomènes extérieurs comme le langage ou d'autres formes de dispositifs dont les états, les bâtiments ou autres auxquels est conféré une performativité.

Dans les prochaines sections, je vais m'attarder à des facettes particulières de ces deux concepts, toujours à partir d'extraits de textes que je collige, traduis et commente.

2. La performance artistique

Il me semble important de m'attarder un peu sur la performance, son ontologie, sa conceptualisation, même si le rapport avec thème central de ce projet d'écriture peut à première vue sembler quelque peu ténu. J'ai l'intuition au contraire que cela dotera d'une profondeur le recours à la performance dans le cadre de la recherche universitaire même si tous les aspects présentés ne sont pas présents ou ont été transformés.

2.1. Peggy Phelan

Je commence avec un texte de Peggy Phelan (1993) qui porte sur l'ontologie de la performance avec comme sous-titre représentation sans reproduction²⁴. La performance se tient essentiellement dans le présent de sa durée. Toute captation, documentation, reproduction de celle-ci n'est pas équivalente à la performance originale :

²³ Traduction libre de : *For one, this theory excludes materiality and corporeality. This holds for speech act theory, where those communicating encounter each other as personifications of social roles and validity claims, stripped of all their corporeal attributes. This also holds for language and the use of language itself as long as its materiality and mediality are ignored, despite the fact that language only ever becomes effective in practice as materialized in the voice, in writing, or in technical media.*

Another limit pertains to the 'constructivist flair' and the 'demiurgic tendency' in the relationship to ourselves and the world implicit in the idea of linguistic performance.

²⁴ Traduction libre de : *The ontology of performance: representation without reproduction*



La performance ne vit que dans le présent. La performance ne peut être sauvegardée, enregistrée, documentée ou participer d'une autre manière à la circulation des représentations des représentations : dès lors qu'elle le fait, elle devient autre chose que de la performance. Dans la mesure où la performance tente d'entrer dans l'économie de la reproduction, elle trahit et réduit la promesse de sa propre ontologie. L'être de la performance, comme l'ontologie de la subjectivité proposée ici, devient lui-même par la disparition.²⁵ (1993, p. 146)

La performance se déroule au présent et questionne notre présence au moment présent. Répétée dans un autre moment présent, elle sera différente :

Les pressions exercées sur la performance pour qu'elle succombe aux lois de l'économie de la reproduction sont énormes. En effet, dans cette culture, le « maintenant » auquel la performance adresse ses questions les plus profondes n'est que rarement valorisé. (C'est pourquoi le présent est complété et renforcé par la caméra qui documente, l'archive vidéo). La performance se produit dans un temps qui ne sera pas répété. Elle peut être jouée à nouveau, mais cette répétition elle-même la marque comme « différente ». La documentation d'une performance n'est alors qu'une incitation à la mémoire, un encouragement de la mémoire à devenir présente.²⁶ (1993, p. 146)

La documentation que l'on pourrait en faire, permet de garder la mémoire du présent de la performance, elle poursuit sur la description, non pas comme moyen de reproduire ou de représenter conformément aux présupposés qui sous-tendent le langage, mais comme moyen de préservation :

La description elle-même ne reproduit pas l'objet, elle nous aide plutôt à mettre en scène et à reformuler l'effort de se souvenir de ce qui est perdu. Les descriptions nous rappellent comment la perte acquiert un sens et génère une récupération - non seulement de et pour l'objet, mais aussi pour celui qui se souvient. La disparition de l'objet est fondamentale pour la performance ; elle répète et réitère la disparition du sujet qui aspire toujours à ce qu'on se souvienne de lui.²⁷ (1993, p. 146)

²⁵ Traduction libre de : *Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.*

²⁶ Traduction libre de : *The pressures brought to bear on performance to succumb to the laws of the reproductive economy are enormous. For only rarely in this culture is the "now" to which performance addresses its deepest questions valued. (This is why the now is supplemented and buttressed by the documenting camera, the video archive.) Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as "different." The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.*

²⁷ Traduction libre de : *The description itself does not reproduce the object, it rather helps us to restage and restate the effort to remember what is lost. The descriptions remind us how loss acquires meaning and generates recovery—not only of and for the object, but for the one who remembers. The*



La disparition qui suscite le souvenir est partie intégrante à l'ontologie de la performance tout comme à celle du vivant. Plus loin l'autrice revient sur l'effet de l'écriture sur l'événement de la performance :

Tenter d'écrire sur l'événement non documentable qu'est la performance, c'est invoquer les règles du document écrit et, par là même, altérer l'événement lui-même.²⁸

Puis elle ouvre sur la possibilité d'une écriture qui ne serait pas une description pour la conservation d'une performance, mais performance par elle-même :

Le défi soulevé par les revendications ontologiques de la performance pour l'écriture est de marquer à nouveau les possibilités performatives de l'écriture elle-même. L'acte d'écriture vers la disparition, plutôt que l'acte d'écriture vers la conservation, doit se souvenir que l'après-coup de la disparition est l'expérience de la subjectivité elle-même.²⁹

L'écriture performative, un acte d'écriture de l'expérience de la subjectivité de la disparition du présent, de la vie ?

2.2. Erika Fischer-Lichte

Je retire du chapitre que Erika Fischer-Lichte (2007/2014) au concept de performance, des caractéristiques qui croisent et complètent celles que j'ai précédemment commentées.

La performance se distingue des autres formes de création artistique de la façon suivante :

Une performance existe au moment de la coprésence corporelle des « acteurs » et des « spectateurs ». Les performances diffèrent donc essentiellement des textes et des artefacts. Les textes et les artefacts sont des produits qui existent séparément de leur(s) créateur(s) ; ils ne sont pas liés à la présence corporelle de leurs créateurs. Ces produits peuvent être rencontrés à différents moments et souvent dans différents lieux. Chaque fois qu'une personne lit un texte, observe une peinture ou regarde un film, elle peut avoir une expérience différente de la même œuvre d'art. Mais en même temps, la matérialité du texte, de la peinture ou du film reste inchangée.³⁰ (2007/2014, p. 19)

disappearance of the object is fundamental to performance; it rehearses and repeats the disappearance of the subject who longs always to be remembered.

²⁸ Traduction libre de : *To attempt to write about the undocumentable event of performance is to invoke the rules of the written document and thereby alter the event itself.*

²⁹ Traduction libre de : *The challenge raised by the ontological claims of performance for writing is to remark again the performative possibilities of writing itself. The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself.*

³⁰ Traduction libre de : *A performance exists in the moment of bodily co-presence of "actors" and "spectators." Performances therefore differ essentially from texts and artifacts. Texts and artifacts are products that exist separately from their creator(s); they are not tied to the bodily presence of their*



Cette coprésence corporelle joue un rôle prépondérant dans le déroulement de la performance :

Alors que certaines des personnes présentes - les acteurs - se déplacent et agissent dans un espace donné, les autres - les spectateurs - perçoivent leurs actions et y réagissent. Ces réactions peuvent être purement « intérieures », c'est-à-dire des processus imaginatifs et cognitifs. Mais beaucoup de ces réactions sont perceptibles de l'extérieur. [...] Tout ce que font les acteurs a un effet sur les spectateurs, et tout ce que font les spectateurs a un effet sur les acteurs ainsi que sur les autres spectateurs.³¹ (2007/2014, p. 19)

La performance se crée au fur et à mesure de son déroulement et au gré des interactions croisées qui adviennent :

Les performances sont créées à partir de la rencontre entre les acteurs et les spectateurs ; nous pouvons qualifier cette interaction de « boucle de rétroaction autopoïétique ». Ce qui se passe avant le début et après la fin de la performance est fondamentalement différent de la performance elle-même. Pendant toute sa durée, le déroulement d'une performance est contingent.³² (2007/2014, p. 20)

La nature de la performance veut que si elle a été pensée, planifiée, prévue, le déroulement de l'événement, moment de sa création et de son existence, échappe à tout contrôle :

La performance désigne tout ce qui se passe au cours de l'événement mis en scène, c'est-à-dire l'ensemble des interactions entre ce qui se passe sur scène et les réactions des spectateurs. Une performance est en fin de compte créée par toutes les personnes présentes et échappe au contrôle d'un seul individu. En ce sens, elle est contingente. Le concept de contingence met l'accent sur l'implication de tous les participants et leur influence sur le déroulement de la performance, y compris l'interaction entre ces influences.³³ (2007/2014, p. 20)

creators. These products can be encountered at different times, and often in different places. Each time a person reads a text, observes a painting, or watches a film, they may have a different experience of the same work of art. But at the same time, the materiality of the text, painting, or film remains unchanged.

³¹ Traduction libre de : *While some of those present—the actors—move through and act in a given space, the others—the spectators—perceive their actions and react to them. These reactions can be purely “inward,” i.e. imaginative and cognitive processes. But many of these reactions are outwardly perceptible. [...] Whatever the actors do has an effect on the spectators, and whatever the spectators do has an effect on the actors as well as other spectators.*

³² Traduction libre de : *Performances are created out of the encounter of actors and spectators; we can term this interplay the “autopoietic feedback loop.” Whatever happens before the start and after the end of the performance is fundamentally different from the performance itself. For its duration, the course a performance takes is contingent.*

³³ Traduction libre de : *Performance refers to everything that happens during the staged event—in other words, the totality of the interplay between what happens on stage and the reactions of the spectators. A performance is ultimately created by everyone present and escapes the control of any one individual. In this sense it is contingent. The concept of contingency emphasizes the involvement of all participants and their influence on the course of the performance, including the interplay between these influences.*



En fait, ce sont les interactions et les comportements des personnes en co-présence corporelle qui constituent la performance en même temps que la performance en retour les constituent.

Les participants sont des co-créateurs qui, à différents degrés et de différentes manières, influencent la forme d'une performance. L'interaction de leurs actions et de leur comportement constitue la performance, tandis que la performance les constitue en tant qu'acteurs et spectateurs.³⁴ (2007/2014, p. 20)

Ainsi, la performance est essentiellement éphémère et transitoire :

Les performances ne peuvent être contenues ou traduites en artefacts matériels. Elles sont éphémères et transitoires ; elles s'épuisent elles-mêmes dans un cycle continu de déclin et de devenir ; elles sont des actes d'autopoïèse (c'est-à-dire d'autocréation). Les objets matériels utilisés dans les performances restent des traces de la performance. La performance elle-même est irrémédiablement perdue lorsqu'elle est terminée et qu'elle ne peut être répétée.³⁵ (2007/2014, p. 22)

Si ce sont les actions et les comportements des personnes co-présentes qui constituent la performance, leur corporalité en est le matériau, un matériau fugace cependant :

Le caractère éphémère de la corporalité est immédiatement perceptible. [...] Le corps humain est un matériau esthétique unique ; c'est un organisme vivant, toujours en devenir, c'est-à-dire dans un processus continu de transformation. À chaque respiration et à chaque mouvement, le corps se crée à nouveau. L'être-au-monde corporel, qui n'est pas être, mais devenir, contredit le concept de l'œuvre d'art en tant que produit. Un corps humain ne peut devenir une œuvre d'art qu'en tant que cadavre.³⁶ (2007/2014, p. 25)

L'autrice établit une distinction entre un corps sémiotique et le corps phénoménal. Dans le cas où la personne joue un rôle, les deux se superposent alors que dans le cas de la performance, le corps phénoménal est central :

³⁴ Traduction libre de : *The participants are co-creators who, to different degrees and in different ways, affect the shape of a performance. The interplay of their actions and behavior constitutes the performance, while the performance constitutes them as actors and spectators.*

³⁵ Traduction libre de : *Performances cannot be contained in or translated into material artifacts. They are ephemeral and transitory; they deplete themselves in a continual cycle of waning and becoming; they are acts of autopoiesis (that is, self-creation). Material objects employed in performances remain as traces of the performance. The performance itself is irretrievably lost when it finishes and lies beyond repetition.*

³⁶ Traduction libre de : *The fleetingness of corporeality is immediately apparent. [...] The human body is a unique aesthetic material; it is a living organism, always in a state of becoming; that is, in a continual process of transformation. With every breath and every movement, the body creates itself anew. Bodily being-in-the-world, not being, but becoming, contradicts the concept of the artwork as a product. A human body can only become an artwork as a corpse.*



Il existe une tension entre le corps phénoménal des acteurs, leur être corporel dans le monde, et l'utilisation de ce corps comme signe pour représenter un personnage.³⁷ (2007/2014, p. 26)

Par corps phénoménal elle entend entre autres le corps physique de la personne qui fait la performance et l'attirance érotique que celui-ci suscite³⁸ (p. 26), alors que le corps sémiotique permet d'exprimer la signification des textes dramatiques :

L'art du jeu dramatique a été conçu pour permettre à l'acteur d'exprimer ces significations - en particulier les émotions, l'état spirituel, les processus de pensée et les traits personnels des personnages dramatiques - dans et à travers le corps de l'acteur. L'acteur devait éteindre son corps phénoménal pour se transformer le plus complètement possible en un « texte » composé de signes décrivant les actions et les émotions d'un personnage.³⁹ (2007/2014, p. 26)

La performance artistique repose exclusivement sur les actions du corps phénoménal :

Depuis les années 1960, les artistes de la performance mettent en scène leur corps phénoménal sans l'utiliser pour véhiculer une signification sémiotique particulière. Ils se concentrent sur le corps phénoménal en tant que tel tout en le créant à nouveau à chaque action. Les spectateurs peuvent toujours attribuer une signification au corps phénoménal de l'artiste et à ses actions.⁴⁰ (2007/2014, p. 32)

Il n'y a pas d'intention de faire signe pour une histoire ou un personnage, de signifier un texte, ce sont les spectateur-trice-s qui donnent une signification à leur expérience singulière de leur coprésence corporelle de la performance :

Si nous supposons que la coprésence corporelle des acteurs et des spectateurs est constitutive de la performance, et que la performance est éphémère, la notion de sens fixe devient insoutenable. La coprésence corporelle et le caractère éphémère suggèrent tous deux qu'une performance ne véhicule pas un sens stable et préexistant. Au contraire, les significations n'émergent qu'au cours de la performance et sont différentes pour chacun des participants. Il est impossible de savoir à l'avance quelles significations les participants individuels produiront. L'interaction entre les acteurs et les spectateurs peut toujours

³⁷ Traduction libre de : *There is a tension between the actors' phenomenal body, their bodily being-in-the-world, and the use of that body as a sign to portray a character.*

³⁸ Traduction libre de : *their physical, erotically attractive bodies*

³⁹ Traduction libre de : *The art of acting was designed to enable the actor to express these meanings—in particular the emotions, spiritual state, thought processes, and personal traits of dramatic figures—in and through the actor's body. Actors were supposed to extinguish their phenomenal body in order to transform themselves as completely as possible into a "text" made up of signs that described the actions and emotions of a character.*

⁴⁰ Traduction libre de : *Performance artists since the 1960s have been enacting their phenomenal bodies without using these bodies to convey any particular semiotic meaning. They focus on the phenomenal body as such while also creating it anew with every action. The spectators may still ascribe meaning to the artist's phenomenal body and his actions.*



prendre une tournure inattendue et perturber le programme prévu.⁴¹
(2007/2014, p. 38)

Elle précise que la performance n'est pas sans signification. La signification de la performance n'est pas de l'ordre sémiotique déterminé à l'avance, quelque chose qui serait le signe de quelque chose d'autre, mais c'est l'expérience du phénomène par le spectateur-trice en tant que telle qui suscite la signification :

Percevoir les corps et les objets sur scène dans leur présence spécifique ne signifie pas nécessairement les percevoir comme dépourvus de sens. Il s'agit plutôt de percevoir tous ces phénomènes comme quelque chose. Il ne s'agit pas simplement de stimuli ou de données sensorielles, mais plutôt de la perception de quelque chose en tant que quelque chose. Dans la perception du spectateur, les choses apparaissent dans une performance dans leur phénoménalité particulière ; leur apparence est leur signification.⁴² (2007/2014, p. 39)

Ainsi la signification est fortement influencée par la subjectivité et la personnalité de chacun-e :

La perception et la constitution du sens dépendent largement de facteurs subjectifs liés aux spectateurs individuels. Les associations évoquées par un objet, un geste, un son ou un indice lumineux dépendent de leurs expériences individuelles, de leurs connaissances et de leurs sensibilités spécifiques.⁴³
(2007/2014, p. 39)

De ce texte j'ai retenu la co-présence corporelle des participants quel que soit leur rôle constitue la performance en tant qu'événement et c'est cette expérience qui permet de lui assigner une signification singulière.

⁴¹ Traduction libre de : *If we assume that the bodily co-presence of actors and spectators is constitutive of performance, and that performance is transient, the notion of a fixed meaning becomes unsustainable. Both bodily co-presence and transience suggest that a performance does not convey a stable and preexisting meaning. Instead, meanings only emerge over the course of the performance and are different for each of the participants. It is impossible to know in advance which meanings individual participants will generate. The interaction between actors and spectators can always take an unexpected turn and disturb the planned program.*

⁴² Traduction libre de : *Perceiving bodies and objects on stage in their specific presence does not necessarily mean perceiving them as meaningless. Rather, it means perceiving all of these phenomena as something. They are not simply stimuli or sensory data, but rather the perception of something as something. In the perception of the spectator things appear in a performance in their particular phenomenality; their appearance is their meaning.*

⁴³ Traduction libre de : *perception and the constitution of meaning are largely dependent on subjective factors connected to individual spectators. The associations conjured by an object, a gesture, a sound, or a light cue depend on their individual experiences, their knowledge, and their specific sensitivities.*



3. Les études sur la performance

Dans la présente section, contrairement à la précédente, le concept de performance est pris dans sa plus large acception.

3.1. Richard Schechner

Richard Schechner (2002/2020) a collaboré avec Turner dans ses explorations du croisement de l'ethnographie et de la performance. Il propose d'en faire un champ d'étude, les études sur la performance, consacré spécifiquement à la performance entendue dans son sens le plus large :

Qu'est-ce que la performance ? Qu'est-ce que les études sur la performance ? La performance recouvre un large éventail d'actions allant du jeu, des jeux, des sports, des divertissements populaires et des rituels aux arts du spectacle, aux rôles professionnels, aux personnalités politiques, aux médias et aux constructions de la race, du genre et de l'identité dans la vie de tous les jours. La performance consiste à jouer dans une pièce de théâtre, à danser, à faire de la musique, à jouer son rôle d'ami, d'enfant, de parent, d'étudiant, etc., à faire semblant ou à faire croire, à s'engager dans des sports et des jeux, à mettre en œuvre des rituels sacrés et séculaires, à plaider une cause au tribunal ou à présenter un PowerPoint en classe.⁴⁴ (2002/2020, p. 1)

D'abord je note une mise en commun de la performance et de la performativité que par ailleurs je vais incessamment tenter de distinguer. La performance est action, guidée par des rôles dictés par des milieux culturels. La prise de rôle est toujours située dans un cadre, régie par les règles.

L'auteur propose une méthode d'analyse de la performance qui distingue quatre niveaux :

Qu'est-ce que la performance et les études sur la performance d'un point de vue théorique ? Une façon d'analyser l'existence est de faire la distinction entre :

- l'être
- faire
- Montrer faire
- Expliquer montrer faire

"L'être est l'existence elle-même, tout ce qui est. L'agir est l'activité de tout ce qui est, des quarks aux virus en passant par les êtres sensibles et les cordes

⁴⁴ Traduction libre de : *What is performance? What is Performance Studies (PS)? Performance is a broad spectrum of actions ranging from play, games, sports, popular entertainments, and rituals to the performing arts, professional roles, political personae, media, and the constructions of race, gender, and identity in everyday life. To perform is to act in a play, to dance, to make music; to play your life roles as friend, child, parent, student, and so on; to pretend or make believe; to engage in sports and games; to enact sacred and secular rituals; to argue a case in court or present a PowerPoint in class.*



supergalactiques. "Montrer l'action", c'est pointer du doigt, souligner et afficher l'action. "Expliquer en montrant le faire", c'est étudier la performance.⁴⁵
(2002/2020, p. 4)

Il précise que la performance se situe dans la zone entre le faire et montrer ce que l'on fait

La performance se manifeste à la fois dans l'action et dans la démonstration de l'action. Plus vous montrez clairement ce que vous faites, plus votre performance est évidente. La performance varie selon les circonstances. Dans les affaires, le sport et le sexe, la performance permet aux autres de savoir que vous êtes capable de faire quelque chose selon une certaine norme, voire au-delà. Dans les arts, la performance consiste à monter un spectacle, une pièce de théâtre, une danse, un concert. Dans la vie quotidienne, la performance consiste à souligner une action, à se mettre en valeur.⁴⁶ (2002/2020, p. 4)

Il module la « monstrabilité » des performances selon différents contextes, ce qui vient légitimer l'institution d'un champ d'étude

Il établit deux statuts pour un même événement : un qui peut être considéré comme si c'était une performance et l'autre qui est la performance « en soi », qui advient :

Quelle est la différence entre "en tant que" performance et "est" performance ? Selon les études sur la performance, tout peut être étudié "en tant que" performance, c'est-à-dire en posant des questions sur la performance de ce qui est étudié. Qu'est-ce qui se passe ? Où cela se passe-t-il ? Comment cela se présente-t-il, comment se comporte-t-il, comment évolue-t-il dans le temps ? Quels sont les effets de l'événement ou de la chose sur les participants et les observateurs ? Comment l'événement est-il mis en scène ou présenté ? Comment est-il reçu par les critiques et les chercheurs ? Même s'il ne fait apparemment rien, un tableau par exemple, il se passe quelque chose en ce qui concerne l'emplacement (mur, plafond, etc.), l'éclairage (ou l'absence d'éclairage), le site (musée, galerie, maison, extérieur, etc.), les interactions avec d'autres événements et objets, et la réception. En bref, tout ce que l'on peut demander à une performance, on peut le demander à tout ce qui est étudié "en

⁴⁵ Traduction libre de : *What are performance and performance studies theoretically? One way to parse existence is to distinguish among:*

- *Being*
- *Doing*
- *Showing doing*
- *Explaining showing doing*

"Being" is existence itself, all that is. "Doing" is the activity of all that is, from quarks to viruses to sentient beings to supergalactic strings. "Showing doing" is pointing to, underlining, and displaying doing. "Explaining showing doing" is performance studies.

⁴⁶ Traduction libre de : *Performing takes place both in doing and showing doing. The more clearly you show what you are doing, the more obviously you are performing. Performing varies according to circumstances. In business, sports, and sex, performing lets others know that you can do something up to a standard, or beyond. In the arts, performing is putting on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, performing is underlining an action, showing off.*



tant que" performance. En termes de théorie de la performance, il n'y a pas de limite à ce qui peut être étudié "en tant que" performance.⁴⁷ (2002/2020, p. 12)

Il rappelle deux fois plutôt qu'une que la performance n'advient que dans un cadre culturel donné plus ou moins contraignant, voire coercitif :

La situation est très différente en ce qui concerne la performance "est". Quelque chose "est" une performance lorsque le contexte historico-social, les conventions, l'usage et la tradition l'affirment. Les rituels, le jeu, le sport, le théâtre, la danse, la musique et les rôles de la vie quotidienne sont des performances parce que le contexte, les conventions, l'usage et la tradition l'affirment. Mais quels rituels ? Quels rôles de la vie quotidienne ? Et ainsi de suite. On ne peut pas déterminer ce qui "est" une performance sans préciser les circonstances culturelles. Il n'y a rien d'inhérent à une action qui en fasse une performance ou qui la disqualifie.⁴⁸ (2002/2020, p. 12)

Il poursuit en développant le concept de « comportement restauré ». Il emprunte à la cinématographie la notion de bande (strip), d'autres préféreront la notion de script, qui tout en étant distinct d'un quelconque acte initial et qui sert en quelque sorte le support une trame narrative :

Le comportement restauré est un comportement vivant traité comme un réalisateur de cinéma traite une bande de film. Ces bandes de comportements peuvent être réarrangées ou reconstruites ; elles sont indépendantes des systèmes de causalité (personnel, social, politique, technologique, etc.) qui les ont fait naître. Elles ont une vie propre. La "vérité" ou la "source" originelle du comportement peut ne pas être connue, ou peut être perdue, ignorée ou contredite - même si cette vérité ou cette source est honorée. La manière dont les bandes de comportements ont été créées, trouvées ou développées peut être inconnue ou dissimulée, élaborée ou déformée par le mythe et la tradition.⁴⁹ (2002/2020, p. 10)

⁴⁷ Traduction libre de : *What is the difference between "as" performance and "is" performance? According to performance studies, anything can be studied "as" performance. That means asking performance questions of whatever is being studied. What happens? Where does it happen? How does it look, how does it behave, how does it change over time? What effects does the event or thing have on participants and observers? How is the event staged or displayed? How is it received by critics and scholars? Even if it apparently does nothing, a painting for example, something happens with regard to placement (wall, ceiling, etc.), illumination (or lack thereof), site (museum, gallery, home, outdoors, etc.), interactions with other events and things, and reception. In short, whatever one could ask of a performance one could ask of whatever is being studied "as" a performance. In terms of performance theory, there is no limit to what can be studied "as" performance.*

⁴⁸ Traduction libre de : *The situation is very different with regard to "is" performance. Something "is" a performance when historical-social context, convention, usage, and tradition say it is. Rituals, play, sports, theatre, dance, and music, and the roles of everyday life are performances because context, convention, usage, and tradition say so. But which rituals? What everyday roles? And so on. One cannot determine what "is" a performance without specifying cultural circumstances. There is nothing inherent in an action that makes it a performance or disqualifies it from being a performance.*

⁴⁹ Traduction libre de : *Restored behavior is living behavior treated as a film director treats a strip of film. These strips of behavior can be rearranged or reconstructed; they are independent of the causal systems*



Cette notion de « comportement restauré » permet de penser la performance dans un contexte de création en termes de ré/agencement ou de re/construction une fois qu'une décontextualisation est effectuée. Je lis qu'elles sont soumises à la contingence du devenir de la vie qui se vit et aux stratégies de dramatisation qui seront déployées en fonction de quel imaginaire.

Le comportement restauré demande et permet une mise à distance du moi, il permet également de faire l'expérience de l'altérité et de prendre conscience de son aliénation à des modèles, même lors d'une conduite qui se veut indépendante et originale :

Le comportement restauré est le processus clé de toute forme de performance : dans la vie quotidienne, dans la guérison, dans les rituels, dans le jeu et le sport, et dans les arts. Le comportement restauré est « là-bas », séparé de « moi ». Le comportement restauré est « moi qui me comporte comme si j'étais quelqu'un d'autre », ou « comme on me dit de le faire », ou « comme je l'ai appris ». Mais même si je me sens entièrement moi-même, agissant de manière indépendante et faisant preuve d'originalité, il suffit d'un peu d'investigation pour découvrir que les unités de comportement qui constituent « moi » n'ont pas été inventées par « moi ». ⁵⁰ (2002/2020, p. 10)

Certains comportements restaurés comportent une dimension symbolique qui appelle l'interprétation. Ces comportements restaurés ont une dimension et une portée que je qualifierais de créative. Ainsi la performance et création se trouvent réunies.

Alors que les performances de la vie de tous les jours sont de source collective, voire anonyme, littéralement sans nom, dans le cas où il y a création, il s'agit tout au plus de ré-agencements d'actions déjà advenues :

Les rituels, les jeux et les performances de la vie quotidienne sont le fruit d'une "tradition" collective, d'un grand "anonyme". Les individus auxquels on attribue l'invention de rituels ou de jeux sont en fait des synthétiseurs, des recombineurs, des compilateurs et/ou des éditeurs d'actions déjà pratiquées. ⁵¹ (2002/2020, p. 10)

Finalement le comportement restauré est de nature symbolique offert à l'interprétation comme un langage, qui dit plus que ce qu'il manifeste, et comporte une dimension réflexive, qui fait réfléchir et à réfléchir sur Soi.

(personal, social, political, technological, etc.) that brought them into existence. They have a life of their own. The original "truth" or "source" of the behavior may not be known, or may be lost, ignored, or contradicted – even while that truth or source is being honored. How the strips of behavior were made, found, or developed may be unknown or concealed; elaborated; distorted by myth and tradition.

⁵⁰ Traduction libre de : *Restored behavior is the key process of every kind of performing: in everyday life, in healing, in ritual, in play and sports, and in the arts. Restored behavior is "out there," separate from "me." Restored behavior is "me behaving as if I were someone else," or "as I am told to do," or "as I have learned." But even if I feel myself wholly to be myself, acting independently and displaying originality, only a little investigating reveals that the units of behavior that comprise "me" were not invented by "me."*

⁵¹ Traduction libre de : *Rituals, games, and the performances of every day life are authored by the collective "tradition," a grand "anonymous." Individuals credited with inventing rituals or games are actually synthesizers, recombiners, compilers, and/or editors of already practiced actions.*



Le comportement restauré est le processus par lequel les actions sociales dans toutes leurs multiples instances sont transformées en performances. Le comportement restauré est symbolique et réflexif.⁵² (2002/2020, p. 10)

L'auteur rappelle que chaque performance est avant tout une « incarnation » singulière :

Les performances peuvent être généralisées et théorisées au niveau des comportements restitués. Mais en tant que pratiques incarnées, chaque performance est spécifique, différente de toutes les autres.⁵³ (2002/2020, p. 11)

tout en étant située, mais également le résultat d'une écologie créative :

Chaque performance met en œuvre les conventions et les traditions d'une culture et de ses circonstances historiques, d'un genre, des choix personnels faits par les interprètes, les metteurs en scène et les auteurs, et des particularités de la réception.⁵⁴ (2002/2020, p. 11)

Schechner propose de considérer le processus de la performance comme une séquence qui se déroule dans le temps et l'espace. Au présent de la performance, il ajoute un avant et un après. Un avant la performance qui s'inscrit sur une double flèche temporelle, le temps de la préparation de cette performance-là et celui, plus long, de l'entraînement à la performer :

Les performances ne sont pas le fruit du hasard. [...] toutes les performances sont préparées. Parfois, la préparation consiste en un entraînement formel renforcé par des répétitions et des simulations, parfois en se disant simplement : "Quand je le rencontrerai, je ferai...".⁵⁵ (2002/2020, p. 38)

Pour ce qui est de l'après performance, c'est le moment de la réflexion et de la réflexivité, de l'analyse et de afin d'en déterminer la valeur et de l'insertion de la performance spécifique dans la boucle des performances déjà advenues qui sont susceptibles d'être énoncées à nouveau :

Une fois les performances terminées, elles sont discutées, évaluées et rejouées.⁵⁶ (2002/2020, p. 38)

⁵² Traduction libre de : *Restored behavior is the process by which social actions in all their multiple instances are transformed into performances. Restored behavior is symbolic and reflexive.*

⁵³ Traduction libre de : *Performances can be generalized and theorized at the level of restored behaviors. But as embodied practices each performance is specific, different from every other..*

⁵⁴ Traduction libre de : *Each performance enacts the conventions and traditions of a culture and its historical circumstances, of a genre, of the personal choices made by performers, directors, and authors, and of the particularities of reception.*

⁵⁵ Traduction libre de : *Performances don't just happen. [...] all performances are prepared. Sometimes preparations consist of formal training reinforced by rehearsals and simulations, sometimes by simply telling oneself, "When I meet him, I will . . ."*

⁵⁶ Traduction libre de : *After performances are over, they are discussed, evaluated, and replayed.*



Je me demande où et quand intervient la « restauration du comportement » dans la séquence. Ce processus de dramatisation, de fictionnalisation, de raconter des histoires, de mise en récit avec des images tournées est un espace de création, de liberté, qui convoque des bribes d'expériences vécues, rapportées ou imaginaires :

Bien entendu, une multitude de drames, de films et de vidéos sont basés sur des événements réels ou construits à partir de bribes d'événements réels ou imaginaires en utilisant la "restauration du comportement".⁵⁷ (2002/2020, p. 38)

Après réflexion, la « restauration du comportement » intervient dans l'avant - performance.

Schechner formalise ainsi la séquence du processus entourant la performance :

L'ensemble de la séquence du processus de performance se compose de :

- 1) la proto-performance (ce qui se passe avant la performance publique),
- 2) la performance publique, et
- 3) l'aftermath (ce qui se passe après la performance publique). (2002/2020, p. 39)

Cette séquence en trois phases peut être divisée en dix parties :

Proto-performance

- 1 formation/entraînement 2 atelier 3 répétition

Performance

- 4 échauffement 5 performance publique 6 contextes plus larges 7 retour au calme

Les suites de l'expérience

- 8 réponses critiques 9 les archives 10 mémoires⁵⁸ (2002/2020, p. 39)

Il précise la portée herméneutique de saisir la performance comme séquence temps-espace :

Comprendre cette séquence temps-espace signifie saisir comment les performances sont générées, comment elles sont mises en scène de manière ciblée, comment elles s'imbriquent dans des événements plus vastes et quels sont leurs effets à long terme. Le modèle n'est pas normatif.⁵⁹ (2002/2020, p. 39)

⁵⁷ Traduction libre de : *Of course, myriad dramas, films, and videos are based on real events or constructed out of bits of real or imagined events using "restoration of behavior."*

⁵⁸ Traduction libre de : *The whole performance process sequence consists of: 1) proto-performance (what happens before performing for the public), 2) public performance, and 3) aftermath (what happens after the public performance). This three-phase sequence may be further divided into ten parts:*

Proto-performance 1 training 2 workshop 3 rehearsal

Performance 4 warm-up 5 public performance 6 larger contexts 7 cooldown

Aftermath 8 critical responses 9 archives 10 memories

⁵⁹ Traduction libre de : *Understanding this time–space sequence means grasping how performances are generated, how they are staged in a focused manner, how they are nested within larger events, and what their long-term effects are. The model is not prescriptive.*



Il précise également que son modèle n'est pas normatif dans la mesure où il n'exerce pas de contraintes sur l'interprétation tout en permettant d'étudier pour elles-mêmes avec les méthodes appropriées chacun de ces aspects de la séquence de la performance.

L'auteur revient sur chacune de ces étapes.

La proto-performance (ou " proto-p ") est la phase à la fois d'entraînement à la performance et de conception, d'idéation d'une performance dans un cadre culturel prédéterminé :

La proto-performance (ou " proto-p ") est ce qui précède et/ou donne lieu à une performance. Les formations, les ateliers, les répétitions, bien sûr. Mais aussi tout point de départ ou ensemble de points de départ. Un proto-p peut être un script de pièce de théâtre, un scénario, un code juridique, une liturgie, un scénario, une notation de danse, une partition musicale, une tradition orale, etc. De nombreuses proto-performances existent en dehors du domaine littéraire - plans, dessins, peintures, diagrammes, manifestes, idées.⁶⁰ (2002/2020, p. 39)

Une proto-performance peut être la reprise d'une performance antérieure ou classique.

La reprise se fait approximativement par appropriation, bricolage, condensation :

Une proto-p peut également être une performance antérieure, reprise, révisée ou reconstruite. Les performances des classiques comme des rituels sont toujours plus ou moins guidées par des performances antérieures.⁶¹ (2002/2020, p. 39)

1.- l'entraînement

L'entraînement à la performance recouvre deux types d'activités, des activités d'apprentissage et l'entraînement proprement dit à l'exécution des compétences requises. L'auteur établit une distinction entre ce qui sera appris et ce qui sera mobilisé lors d'une performance singulière :

Ce que l'on apprend en formation est rarement pleinement montré lors de la performance.⁶² (2002/2020, p. 40)

Quant à l'entraînement à la performance

L'entraînement permet d'acquérir les compétences sous-jacentes qui précèdent les ateliers et les répétitions.⁶³ (2002/2020, p. 40)

⁶⁰ Traduction libre de : *Proto-performance (or "proto-p") is what precedes and/ or gives rise to a performance. Training, workshops, and rehearsals, of course. But also any starting point or bunch of starting points. A proto-p may be a play script, screenplay, legal code, liturgy, scenario, dance notation, musical score, oral tradition, and so on. Many proto-performances exist outside the literary realm altogether –plans, drawings, paintings, diagrams, manifestos, ideas.*

⁶¹ Traduction libre de : *A proto-p may also be a prior performance, revived, revised, or reconstructed. Performances of classics as well rituals are always more or less driven by prior performances.*

⁶² Traduction libre de : *What one learns in training is rarely fully shown during performance.*

⁶³ Traduction libre de : *Training provides underlying skills that come before workshopping and rehearsing*



J'ai trouvé en fin de section un passage qui m'a beaucoup interpellé étant moi-même à la fois enseignant et chercheur par l'écriture :

Les connaissances académiques ne devraient pas dominer ou même déterminer l'acquisition de connaissances pratiques et incarnées. Certains artistes accomplis prospèrent lorsqu'ils se plongent dans l'histoire et la théorie, tandis que d'autres se figent. Trouver le bon équilibre entre la pratique et l'érudition, et le bon moment dans la formation pour apprendre, discuter et débattre de l'histoire et de la théorie est une compétence que possèdent les bons enseignants. En fait, la capacité à intégrer toutes sortes d'informations et à savoir quand et combien en donner à chaque élève est la marque d'un bon enseignant.⁶⁴ (2002/2020, p. 45)

J'en retiens la nécessité d'un équilibre entre les connaissances livresques ou théoriques et les connaissances pratiques, les connaissances issues de la pratique, intimement liées au corps. J'en retiens également la capacité d'intégration d'informations diverses et variées.

2.- les ateliers / workshops

C'est lors des ateliers / workshops que ça se passe, la recherche et l'exploration par la performance en vue de la réalisation d'une performance :

Les ateliers / workshops constituent le deuxième type de proto-p. L'atelier / workshop est la phase de recherche active du processus de performance. Certains artistes utilisent les ateliers / workshops pour explorer ce qui sera utile lors des répétitions et de la réalisation des performances. Il existe plusieurs types d'ateliers / workshops. Certains suivent un modèle scientifique en développant des hypothèses de test. D'autres ateliers / workshops recherchent des matériaux à partir de sources personnelles, historiques ou autres, pour les utiliser ensuite dans des performances publiques.⁶⁵ (2002/2020, p. 45)

Les ateliers / workshops c'est le moment du brassage des possibles qui permet des découvertes :

⁶⁴ Traduction libre de : *Academic knowledge should not dominate or even determine acquiring practical, embodied knowledge. Some accomplished artists prosper as they delve into history and theory, while others freeze up. Finding the right balance between the practical and the scholarly, and the right point in the training to learn, discuss, and debate history and theory is a skill that good teachers have. In fact, the ability to integrate all kinds of information, and to know when and how much to give individual students, is the mark of a good teacher.*

⁶⁵ Traduction libre de : *Workshops are the second kind of proto-p (see figure 3.8). Workshop is the active research phase of the performance process. Some artists use workshops to explore what will be useful in rehearsals and in making performances. There are several kinds of workshops. Some follow a scientific model by developing testing hypotheses. Other workshops research materials from personal, historical, or other sources to be later used in public performances.*



Les ateliers sont un moyen de décomposer, de creuser en profondeur et de s'ouvrir. Les ressources sont identifiées et les possibilités abondent.⁶⁶ (2002/2020, p. 47)

3.- les répétitions

Les répétitions c'est le moment de l'organisation des découvertes effectuées lors des ateliers / workshops, c'est le moment de la consolidation et de la ritualisation de la performance :

Les répétitions permettent d'organiser les matériaux trouvés dans les ateliers en performances publiques. Pendant les répétitions, les actions sont séparées entre ce qui peut être utilisé et ce qui doit être jeté.⁶⁷ (2002/2020, p. 47)

Je me retrouve en plein travail créatif de Robert Lepage !

Pour ce qui est de l'exécution publique de la performance, elle comprend trois phases :

La phase d'exécution publique du processus de séquence spatio-temporelle comprend l'échauffement, la performance et le retour au calme.⁶⁸ (2002/2020, p. 50)

4.- l'échauffement

L'échauffement est la première étape de l'exécution publique. C'est essentiellement un moment de transition autour du moment de passer à l'acte avec les affects que cela suscite :

Avant chaque type de performance - sociale, esthétique, athlétique, rituelle, politique, personnelle - il y a une période liminale, parfois brève, parfois prolongée, pendant laquelle les artistes se préparent à sauter de la "préparation" à la "performance". Ce saut est un saut décisif au-dessus d'un vide spatio-temporel. D'un côté du vide se trouve la vie ordinaire, de l'autre, la performance. L'échauffement se produit du côté de la vie ordinaire, préparant l'interprète à sauter dans la performance.⁶⁹ (2002/2020, p. 51)

5.- la performance publique

La performance, comme le film et le livre, ont à leur base un récit qui se dévoile, qui se déroule ou encore qui advient dans le temps. Les performances ont une durée, elles sont cadrées et marquées, voire ponctuées :

⁶⁶ Traduction libre de : *Workshops are a way of breaking down, digging deep, and opening up. Resources are identified and possibilities abound.*

⁶⁷ Traduction libre de : *Rehearsals organize materials found in workshops into public performances. During rehearsals, actions are separated into what can be used and what must be discarded.*

⁶⁸ Traduction libre de : *The public performance phase of the time-space sequence process consists of warm-up, performance, and cool down.*

⁶⁹ Traduction libre de : *Before every kind of performance – social, aesthetic, athletic, ritual, political, personal – is a liminal time, sometimes brief, sometimes extended, when performers prepare to leap from “readiness” to “performance.” This leap is a decisive jump over a void of time–space. On one side of the void is ordinary life, on the other, performance. The warm-up happens on the ordinary-life side, preparing the performer to jump into performance.*



Une performance est tout ce qui se passe entre un début et une fin marqués. Ce marquage, ou cadrage, varie d'une culture à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un genre à l'autre - et même, parfois, d'une instance à l'autre. Dans les arts du spectacle des genres occidentaux dominants, l'abaissement des projecteurs et l'allumage des lumières de la scène, la levée ou l'ouverture des rideaux et d'autres procédures marquent le début d'une performance ou d'une partie d'une performance. La fermeture ou l'abaissement d'un rideau, l'extinction des lumières de la scène, les applaudissements des spectateurs et les saluts des acteurs marquent la fin des performances traditionnelles.⁷⁰ (2002/2020, p. 51)

L'auteur constate que s'observent tous azimuts des expérimentations souvent radicales qui viennent mettre à mal les définitions de la performance et autres quêtes de stabilité :

La définition de la "performance" - dans les arts et au-delà - a été considérablement élargie, en partie grâce à l'insistance des artistes expérimentaux qui ont activement exploré de nouveaux lieux, de nouvelles façons de jouer et de nouvelles façons de recevoir les performances en tant que public-spectateur et participant.⁷¹ (2002/2020, p. 53)

6. contexte élargi

Le contexte élargi de la performance me semble être le monde de la vie, le milieu dans lequel elle advient. L'auteur nous expose les caractéristiques, les contraintes et les enjeux des contextes élargis :

Chaque performance ciblée est imbriquée dans un ou plusieurs contextes plus larges. La performance ciblée a un début et une fin clairement définis, ce qui n'est pas le cas des contextes plus larges. Il n'est pas toujours facile de dire exactement quand un contexte donné se termine et quand la vie ordinaire commence. Malgré ce flou, il est important de comprendre les contextes plus larges car ils canalisent les personnes, les ressources et les énergies vers, à travers et loin de la performance focalisée.⁷² (2002/2020, p. 54)

Le contexte élargi est également celui dans lequel s'insère la performance :

⁷⁰ Traduction libre de : *a performance is whatever takes place between a marked beginning and a marked end. This marking, or framing, varies from culture to culture, epoch to epoch, and genre to genre – even, sometimes, from instance to instance. In the performing arts in mainstream Western genres, lowering the houselights and bringing the stage lights up, raising or opening curtains, and other procedures mark the start of a performance or portion of a performance. The closing or dropping of a curtain, the dimming of stage lights, the applause of spectators, and the actors taking bows mark the end of mainstream performances.*

⁷¹ Traduction libre de : *The definition of "performance" – in the arts and beyond – has been vastly enlarged partly because of the insistence of experimental artists who actively explored new venues, new ways of performing, and new ways of receiving performances as audiences-spectators and participants.*

⁷² Traduction libre de : *Every focused performance is nested in one or more larger contexts. The focused performance has a clearly marked start and end; not so the larger contexts. It may not be easy to say exactly when a given context ends and ordinary life begins. But despite this blurriness, it is important to understand the larger contexts because these channel people, resources, and energies to, through, and away from the focused performance.*



Toute performance publique s'inscrit dans un réseau d'activités techniques, économiques et sociales. Prenons l'exemple d'une performance théâtrale, musicale ou de danse ordinaire.⁷³ (2002/2020, p. 54)

7.- Retour au calme

Le retour au calme est en fait le retour à la vie quotidienne après avoir été en état performatif dans un monde imaginé et imaginaire dans lequel on incarnait un récit performatif :

Pendant que les performeur.e.s se détendent, les spectateurs rassemblent leurs performances, discutent de ce qu'ils viennent de voir ou de ce à quoi ils ont participé, et sortent manger un morceau ou rentrent chez eux pour se reposer. Les choses reviennent à la "normale". Cette transition entre le spectacle et la fin du spectacle est une phase souvent négligée, mais extrêmement importante. Si l'échauffement prépare les gens à sauter dans la performance, le retour au calme les ramène à la vie quotidienne.⁷⁴ (2002/2020, p. 55)

Je me demande : quelle est l'expérience du retour. L'auteur le présente par analogie avec le cycle diurne, une analogie pourquoi pas, où alternent mise en veille et réveil :

L'étude de ce « lâcher-prise » révèle une activité structurée. Pour les performances actives, le retour au calme informel consiste à mettre le rôle incarné en veilleuse et à réveiller le moi ordinaire.⁷⁵ (2002/2020, p. 55)

À rebours je lis que faire une performance publique nécessite une mise en veilleuse de sa vie quotidienne pour réveiller ou plutôt réanimer au sens littéral de tenir en vie, donner vie à un rôle performatif.

8.- Les suites de l'expérience

Dès que la performance advient, par un début marqué, elle a sa vie propre, indépendante de celle des protagonistes, vie qui est constituée des événements survenus. Lorsque terminée, par une fin marquée, la vie propre de la performance est indéterminée :

Cette phase du processus de performance peut s'étendre sur des années, voire des siècles - en fait, la durée de l'après-spectacle est indéfinie.⁷⁶ (2002/2020, p. 56)

9.- les archives

⁷³ Traduction libre de: *Every public performance operates within or as part of a network of technical, economic, and social activities. Take an ordinary theatre, dance, or music performance.*

⁷⁴ Traduction libre de: *As the performers unwind, the spectators gather their belongings, chat about what they have just seen or participated in, and go out for a bite or home to rest. Things return to "normal." This transition between the show and the show-is-over is an often overlooked but extremely important phase. If warm-ups prepare people to leap into performance, cooldown ushers them back to daily life.*

⁷⁵ Traduction libre de: *But studying this "letting go" reveals patterned activity. Informal cooldown for the active performers involves putting the role to bed and reawakening the ordinary self.*

⁷⁶ Traduction libre de: *The continuing life of a performance is its aftermath. This phase of the performance process may extend for years or even centuries – in fact, the duration of the aftermath is indefinite.*



L'auteur fait l'inventaire des différentes sources d'archives qui peuvent entrer en ligne de compte :

L'après-coup des performances présentées publiquement se compose des réactions des critiques, des souvenirs de ceux qui ont assisté ou participé à l'événement, et de la quantité toujours croissante de documents photographiques, vidéo et numériques.⁷⁷ (2002/2020, p. 57)

Va pour les réactions des critiques numérisées et disponibles à la demande, va également pour les captations audiovisuelles, là où c'est plus aléatoire c'est dans le cas des témoignages qui seront pris au fil des plateformes socionumériques.

Les chercheur·e-s, formé·e-s en histoire de l'art, en suivant minutieusement un protocole d'investigation assurant des descriptions consistantes et minutieuses, archivent la performance :

Pour constituer les archives d'une performance donnée, les chercheurs lisent d'anciennes critiques, examinent des photographies, des films, des vidéos et des DVD, interrogent les artistes survivants ou les spectateurs (si la performance est relativement récente), examinent les scénarios ou les partitions, les costumes et les accessoires, et visitent les lieux de la performance. En résumé, il s'agit de faire tout ce qui est possible pour reconstituer « ce qui s'est passé ».⁷⁸ (2002/2020, p. 57)

10.- mémoires

Je prends conscience de l'évanescence, l'éphémérité de la performance. Tout ce qui advient après appartient à la mémoire soumise à la contingence du « souvenir » :

La performance elle-même est catégoriquement évanescence. Même le souvenir de la performance s'estompe rapidement. Très vite, toutes les performances, à l'exception des plus célèbres, disparaissent. Les événements qui ont été bouleversants et célèbres en leur temps ne sont remémorés que lorsqu'ils font l'objet de recherches.⁷⁹ (2002/2020, p. 57)

Je me fais la réflexion que des événements ont été bouleversants et mémorables pour la personne qui fait la performance, celle dont le corps est habité par ce qui est devenu un « rôle » de performance. Je suis frappé en deuxième partie de l'extrait par l'institutionnalisation de la performance qui est mis de l'avant :

⁷⁷ Traduction libre de: *The aftermath of publicly presented performances consists of the response of reviewers and critics, the memories of those attending or taking part in the event, and the ever-increasing quantity of photographic, video, and digital records.*

⁷⁸ Traduction libre de: *In developing an archive of a particular performance, researchers read old reviews; examine photographs, films, video, and DVDs; interview surviving performers or attendees (if the performance is fairly recent); look at the scripts or scores, costumes and props; visit performance venues. In sum, do everything possible to reconstruct "what happened."*

⁷⁹ Traduction libre de: *Performance itself is categorically evanescent. Even the memory of performance fades quickly. Soon enough all but the most famous performances vanish. Events that were shattering and famous in their own time are remembered only when researched.*



Ils prennent une seconde vie ou plus en fonction de ceux qui s'emparent des archives, les analysent et les reconstituent.⁸⁰ (2002/2020, p. 57)

Ici je me retrouve avec le concept opératoire de re-enactment en tête.

Je me recentre sur l'après-coup de la performance qui est le moment de la réception par les personnes leur ressenti et ce qui suscite des réactions de leur part :

Dans toutes les performances - sociales, politiques et professionnelles ainsi que dans les arts - l'après-coup enregistre les réactions et les sentiments des gens à l'égard d'un événement.⁸¹ (2002/2020, p. 58)

Changement d'échelle, on passe de la performance singulière qui est éventuellement reconnue, à celles qui font partie de la mémoire, à celles que l'on qualifie de mythique, à celles qui sont constamment re-enactées :

À un tout autre niveau, les événements mythiques existent presque entièrement en tant que suites générant des myriades de "nouvelles" performances.⁸² (2002/2020, p. 58)

Je termine ici la section sur les études sur la performance à moins que je ne trouve plus tard un autre filon. Je compte bien en tirer une bonne quantité de liens avec la recherche performative.

Général sur la performance (Madison et Hamera, 2006)

4. Et maintenant la performativité

Et maintenant qu'en est-il de la performativité ? Il est plus que temps pour moi de creuser le sujet. Je ne me questionne pas trop sur l'ordre de présentation, je vais utiliser l'ordre habituellement suivi : la philosophie du langage de Austin, la déconstruction de Derrida et la théorie des genres de Judith Butler. Dans ce cas, plutôt que de lire les auteurs prépondérants, il me semble plus opportun d'adopter une approche cartographique des différentes acceptions du terme « performativité », je vais plutôt mobiliser un ensemble d'extraits issus de contributions variées pour en éclairer ma compréhension.

Andrew Parker et Eve Sedgwick (1995) constatent que :

L'histoire récente de la performativité a été marquée a été par des objectifs contradictoires. Même si la philosophie et le théâtre partagent aujourd'hui le terme « performatif » en tant qu'élément lexical commun, il n'est pas encore

⁸⁰ Traduction libre de: *They take on a second or more lives according to who gets hold of, analyzes, and reconstructs the archival evidence*

⁸¹ Traduction libre de: *In all performances – social, political, and professional as well as in the arts – the aftermath records how people react to and feel about an event.*

⁸² Traduction libre de: *At another level altogether, mythic events exist almost entirely as aftermaths generating myriads of "new" performances.*



arrivé à signifier « la même chose » pour chacun. En effet, l'écart entre le sens théâtral et le sens déconstructif du terme « performatif » semble couvrir les polarités de l'extraversion de l'acteur et de l'introverson du signifiant, à l'un ou l'autre extrême.⁸³ (1995, p. 2)

Je retiens les objectifs contradictoires entre les deux approches, celle de la philosophie avec comme têtes d'affiche John Austin, Jacques Derrida et Judith Butler et celle de la performance, nommée encore ici « théâtre ». La performance avec comme têtes d'affiche Victor Turner et de Richard Schechner. Cet écart est l'objet de cette section du projet d'écriture. J'ai pu valider à partir de ma base de données bibliographiques que le terme performativité n'est pas encore arrivé à signifier « la même chose » pour chacun-e des auteur-e-s. À la sphère de la théâtralité est attribuée l'« extraversion de l'acteur », la performance incarnée dont il a longuement été question précédemment. Quant à lui, le sens philosophique est celui de la déconstruction qui est liée à une l'« introversion du signifiant ».

Puis je tombe sur cet extrait de Hillis Miller (2007) qui tranche ainsi :

Nous devons désambiguïser. Austin, Derrida et Butler ont des concepts radicalement différents de la "performance".⁸⁴ (2007, p. 226)

Elle constate que le concept de performativité a connu un essor fulgurant dans des domaines divers :

Le concept de performativité a également été utilisé dans les études sur la science et la technologie et par la sociologie économique. Andrew Pickering a proposé de passer d'un « idiome représentationnel » à un « idiome performatif » dans l'étude de la science. Michel Callon a proposé d'étudier les aspects performatifs de l'économie, c'est-à-dire la mesure dans laquelle la science économique joue un rôle important non seulement dans la description des marchés et des économies, mais aussi dans leur encadrement. D'autres utilisations de la notion de performativité dans les sciences sociales incluent le comportement quotidien (ou performance) des individus basé sur des normes sociales ou des habitudes.⁸⁵ (2007, p. 221)

⁸³ Traduction libre de: *that performativity's recent history has been marked by cross-purposes. For while philosophy and theater now share "performative" as a common lexical item, the term has hardly come to mean "the same thing" for each. Indeed, the stretch between theatrical, and deconstructive meaning of "performative" seems to span the polarities of, at either extreme, the extraversion of the actor, the introversion of the signifier.*

⁸⁴ Traduction libre de: *We must disambiguate. Austin, Derrida, and Butler have radically different concepts of "performativity," though one can see how the first, Austin, evolved into the others.*

⁸⁵ Traduction libre de: *The concept of performativity has also been used in science and technology studies and in economic sociology. Andrew Pickering has proposed to shift from a "representational idiom" to a "performative idiom" in the study of science. Michel Callon has proposed to study the performative aspects of economics, i.e. the extent to which economic science plays an important role not only in describing markets and economies, but also in framing them. Other uses of the notion of performativity in the social sciences include the daily behavior (or performance) of individuals based on social norms or habits.*



Elle suggère une théorie de la performativité où seraient enchevêtrées la théorie de l'acte de langage, la pensée de Michel Foucault et les études sur la performance :

La « théorie de la performativité », que je propose, est un hybride un peu plus tardif combinant la théorie de l'acte de langage, Foucault et les études sur la performance. Les lignes de filiation ici, pour utiliser un terme sexiste, sont complexes et inextricablement enchevêtrées, comme c'est le cas pour la théorie moderne en général.⁸⁶ (2007, p. 222)

Elle ajoute à la généalogie communément rencontrée, une filiation avec la postmodernité via la pensée de Jean-François Lyotard :

Jean-François Lyotard utilisait déjà en 1979, dans *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir* (traduction anglaise : *The Postmodern Condition : A Report on Knowledge*, 1984), en utilisant la "performativité" comme mot-clé et comme concept-clé. Deux titres de chapitre en sont des exemples : "La recherche et sa légitimation par la performativité" et "L'éducation et sa légitimation par la performativité". Lyotard entendait par "le critère de la performance" plus ou moins que la science, la technologie, l'éducation et d'autres entreprises sociales, dans la période postmoderne, ne dépendent pas de principes de légitimation préexistants.⁸⁷ (2007, p. 223)

4.1. Performativité des énoncés

La plupart des auteur·e·s proposent dans leurs contributions, qui article de revue, qui chapitre de livre proposent autour des jalons de la performativité qui font consensus des interprétations singulières, certaines de façon schématique, d'autre de façon extensive. Mon but n'est pas de relater tous les débats linguistiques ou en philosophie du langage, et ils ont été nombreux et constants, mais d'isoler les éléments contextuels ou fondamentaux qui sont pertinents pour développer une pensée de la performativité. Après le troisième texte parcouru et surligné, je suis tombé sur ce remarquable ouvrage de James Loxley (2007) tout simplement intitulé *Performativity*. C'est lui que j'ai envie de commenter. Il relate le cycle de conférences de Austin à Harvard en 1955 :

En 1955, John Langshaw Austin a donné les conférences William James à l'université de Harvard. Austin y affine des idées qu'il avait commencé à explorer dans un cours sur "les mots et les actes" à Oxford et dans quelques articles relativement peu nombreux qu'il avait alors publiés, travaux qui lui avaient déjà valu une renommée plus que paroissiale. La série de douze

⁸⁶ Traduction libre de: "Performativity theory," I suggest, is a somewhat later hybrid combining speech act theory, Foucault, and performance studies. The lines of filiation here, to use a sexist word, are complex and inextricably entangled, as is the case with modern theory generally.

⁸⁷ Traduction libre de: Jean-François Lyotard was already in 1979, in *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (English translation: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 1984), using "performativity" as a key word and a key concept. Examples are two chapter titles: "Research and Its Legitimation through Performativity," and "Education and Its Legitimation through Performativity." Lyotard meant by "the performativity criterion" more or less that science, technology, education, and other social enterprises, in the postmodern period, do not depend on preexisting principles of legitimation.



conférences n'a cependant pas été très bien accueillie : un public de centaines de personnes pour la première s'est réduit à "un noyau de douze à quinze âmes" pour la dernière, "et ces quelques personnes n'étaient pas toutes heureuses". (Cavell 1984: 30)⁸⁸ (2007, p. 6)

Il fait remarquer que la pensée de Austin (1962/1970) a obtenu une grande diffusion, a été reconnue, une popularité qui a eu des conséquences :

Un tel succès n'a pas été sans conséquences : se révélant si ouverte à une variété d'appropriations, la pensée d'Austin a parfois disparu dans les comptes rendus de son travail préférés par ses héritiers. C'est pourquoi il est bon, pour quiconque souhaite cartographier les pérégrinations les plus obliques du performatif, de commencer par suivre d'aussi près que possible certaines de ses formulations.⁸⁹ (2007, p. 7)

Erika Fischer-Lichte, (2008) fournit des précisions sur le choix du terme et un énoncé pour le moins étonnant de la part de Austin pour justifier son choix :

Si Austin a d'abord utilisé le terme "performatoire", il a finalement opté pour "performatif", qui est "plus court, moins laid, plus traçable et plus traditionnel dans sa formation" (1963 : 6). Un an plus tard, il rédige un essai intitulé "Performative Utterances" dans lequel il précise son choix : "Vous avez plus que le droit de ne pas savoir ce que signifie le mot "performatif". C'est un mot nouveau et laid, et peut-être qu'il ne signifie pas grand-chose. Mais en tout cas, il y a une chose en sa faveur, c'est que ce n'est pas un mot profond" (1970 : 233).⁹⁰ (p. 24)

Dès sa première conférence, Austin propose deux visions du langage. D'un côté, une vision issue des adeptes du Cercle de Vienne et le *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, :

Austin établit un contraste déterminant entre deux conceptions du langage. D'un côté, il y a le point de vue qu'il attribue au « positivisme logique » qui a été une telle force dans la philosophie anglophone pendant la première moitié du

⁸⁸ Traduction libre de: *In 1955, John Langshaw Austin delivered the William James Lectures at Harvard University. In the series Austin refined ideas he had begun to explore in both a course on 'Words and Deeds' at Oxford and a couple of the relatively few articles he had by then published, work which had already won him a more than parochial fame. The series of twelve lectures was not, however, all that warmly received: an audience of hundreds for the first had dwindled to 'a core of some twelve to fifteen souls' by the last, 'and not all of these few were happy'.*

⁸⁹ Traduction libre de: *Such success has not been without its consequences: proving so open to a variety of appropriations, Austin's thinking has sometimes disappeared into the accounts of his work preferred by his inheritors. It is therefore as well for anyone concerned to map any of the more oblique peregrinations of the performative to begin by tracking some of his formulations as closely as possible.*

⁹⁰ Traduction libre de: *While Austin initially used the term "performatory," he ultimately decided in favor of "performative," which is "shorter, less ugly, more tractable, and more traditional in formation" (1963: 6). One year later, he wrote an essay entitled "Performative Utterances" in which he elaborated on his choice: "You are more than entitled not to know what the word 'performative' means. It is a new word and an ugly word, and perhaps it does not mean anything very much. But at any rate there is one thing in its favor, it is not a profound word" (1970: 233).*



vingtième siècle : l'activité normale ou déterminante du langage est de faire des déclarations, telles que « il pleut » ou « le chat est sur le tapis », et ces déclarations doivent être évaluées en termes de vérité (leur correspondance avec les faits donnés d'une situation) ou de fausseté (l'échec d'une telle correspondance).⁹¹ (2007, p. 7)

Le but du langage est de produire des énoncés à propos du monde qui sont évalués vrais si leur correspondance avec une portion du monde extérieur peut être avérée.

L'auteur qualifie de « sophisme descriptif », cette vision réduite, cette vision restrictive de l'activité linguistique habituelle :

l'activité linguistique habituelle consiste à rendre compte de la réalité. Cette vision de la langue est appelée "sophisme descriptif" : une hypothèse erronée selon laquelle l'utilisation de la langue est essentiellement constative, visant à produire des déclarations ou des descriptions vraies ou fausses.⁹² (2007, p. 7)

La deuxième vision du langage proposée par Austin est celle d'énoncés dont la prononciation est, ou fait partie de, l'accomplissement d'une action :

Il s'agit de phrases qui partagent la forme grammaticale des énoncés et qui pourraient peut-être être considérées comme telles si elles ne présentaient pas certaines caractéristiques apparemment distinctes. Premièrement, "elles ne "décrivent" pas, ne "rapportent" pas, ne constatent rien du tout, ne sont pas "vraies ou fausses"" ; et deuxièmement, "la prononciation de la phrase est, ou fait partie de, l'accomplissement d'une action, qui encore une fois ne serait pas normalement décrite comme, ou comme "juste", dire quelque chose" (Austin 1975 : 5).⁹³ (2007, p. 7)

Ces énoncés ne sont ni déclaratifs ni assertifs, les prononcer c'est accomplir l'action associée :

⁹¹ Traduction libre de: *Austin draws a defining contrast between two views of language. On one side, there is the view he attributes to the 'logical positivism' that was such a force in Anglophone philosophy during the first half or so of the twentieth century: that the normal or defining business of language is making statements, such as 'it is raining' or 'the cat is on the mat', and that such statements are to be assessed in terms of their truth (their correspondence to the given facts of a situation) or their falsity (the failure of any such correspondence).*

⁹² Traduction libre de: *the customary linguistic business of reporting reality. This view of language is termed 'the descriptive fallacy': the mistaken assumption that language use is essentially constative, aimed at the production of true or false statements or descriptions.*

⁹³ Traduction libre de: *These are sentences that share the grammatical form of statements, and might perhaps be assumed to be such, were it not for some apparently distinctive features. Firstly, 'they do not "describe" or "report" or constate anything at all, are not "true or false"'; and secondly, 'the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not normally be described as, or as "just", saying something' (Austin 1975: 5)*



Dans ces exemples, il semble clair que prononcer la phrase (dans les circonstances appropriées, bien sûr) n'est pas décrire ce que je fais ou déclarer que je le fais : c'est le faire. (Austin 1975: 6)⁹⁴ (2007, p. 8)

Ces énoncés sont performatifs :

Dire, dans ces cas, c'est faire : pour cette raison, Austin appelle ce type de phrase ou d'énoncé performatif, afin de préciser qu'ici "l'émission de l'énoncé est l'exécution d'une action" (Austin 1975 : 6).⁹⁵ (2007, p. 8)

Une fois reconnue la distinction entre les énoncés assertifs et les énoncés performatifs, la question qui se pose pour est comment ces derniers sont évalués en tant qu'événements ou actions ?

Tout d'abord, le critère de validité ou de justification auquel sont soumis les énoncés constatifs, celui de la vérité considérée comme la correspondance d'un énoncé aux faits d'une situation particulière, ne peut pas s'appliquer de la même manière aux performatifs, parce que l'énoncé fait déjà partie, et peut-être la partie la plus importante, des faits : il n'y a pas de séparation, et donc pas de relation à évaluer, entre l'énoncé et la situation. L'énoncé ne cherche pas à décrire une situation, un événement ou une action : il est un événement ou une action.⁹⁶ (2007, p. 8)

Une première réponse est que les énoncés performatifs sont situés et donc :

La validité des performances dépend des circonstances⁹⁷ (2007, p. 9)

Pour éviter l'échec d'énoncés performatifs, Austin présente six règles qui déterminent « les conditions d'une performativité réussie » lors de la deuxième conférence du cycle :

Il y a donc de nombreuses façons différentes dont un énoncé performatif peut se tromper et ne pas produire d'effet, ou ne le produire que de façon problématique. L'examen de ces diverses difficultés possibles permet de montrer quelles doivent être les conditions d'une performativité réussie, et

⁹⁴ Traduction libre de: *In these examples it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. (Austin 1975: 6)*

⁹⁵ Traduction libre de: *To say, in these instances, is to do: for this reason, Austin christens this kind of sentence or utterance performative, to make clear that here 'the issuing of the utterance is the performing of an action' (Austin 1975: 6).*

⁹⁶ Traduction libre de: *For a start, the criterion of validity or justification to which constative utterances are liable, that of truth considered as the correspondence of a statement to the facts of a particular situation, can't be said to apply in quite the same way to performatives, because the utterance is already a part, and perhaps the most important part, of the facts: there is no separation, and therefore no relation for us to assess, between utterance and situation. The utterance is not setting out to describe a situation, an event or an action: it is an event or an action.*

⁹⁷ Traduction libre de: *Performatives are dependent for their validity on circumstances*



dans sa deuxième conférence, Austin est en mesure de présenter un tableau de six règles qui englobent ces conditions. Nous les citons ici dans leur intégralité.⁹⁸

(A.1) Il doit exister une procédure conventionnelle acceptée ayant un certain effet conventionnel, cette procédure comprenant la prononciation de certains mots par certaines personnes dans certaines circonstances, et en outre

(A.2) les personnes et les circonstances particulières d'un cas donné doivent être appropriées pour l'invocation de la procédure particulière invoquée.

(B.1) La procédure doit être exécutée par tous les participants à la fois correctement et

(B.2) complètement

(γ. 1) Lorsque, comme c'est souvent le cas, la procédure est conçue pour être utilisée par des personnes ayant certaines pensées ou certains sentiments, ou pour inaugurer un certain comportement de la part du participant, la personne qui participe à la procédure et l'invoque doit effectivement avoir ces pensées ou ces sentiments, et les participants doivent avoir l'intention de se comporter de la sorte.

(γ.2) doivent effectivement se comporter de la sorte par la suite. (Austin 1975: 15)⁹⁹ (2007, pp. 9-10)

Je ne savais pas qu'Austin avait proposé une procédure pour valider les énoncés performatifs basée sur les circonstances de leur énonciation et les contextes partagés. La 5^e règle est la plus difficile, parce ce qu'elle fait appel au ressenti, aux affects pour exercer une performativité, pour inaugurer un certain comportement, ressenti et affects et que l'on ressent soi-même. Ainsi l'énoncé performatif s'évalue pour son authenticité ? En fait la question de l'évaluation et surtout celle de la réussite des énoncés performatifs a été longuement et finement débattue en philosophie du langage.

⁹⁸ Traduction libre de: *There are, then, lots of different ways in which a performative utterance might go wrong and fail to take effect, or else do so only problematically. A consideration of these various possible difficulties serves to show what the conditions for a successful performative must be, and in his second lecture Austin is able to tabulate six rules that encompass these conditions. They are quoted here in full.*

⁹⁹ Traduction libre de: (A.1) There must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, that procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances, and further,

(A.2) the particular persons and circumstances in a given case must be appropriate for the invocation of the particular procedure invoked.

(B.1) The procedure must be executed by all participants both correctly and

(B.2) completely.

(γ. 1) Where, as often, the procedure is designed for use by persons having certain thoughts or feelings, or for the inauguration of certain consequential conduct on the part of the participant, then a person participating in and so invoking the procedure must in fact have those thoughts or feelings, and the participants must intend so to conduct themselves, and further

(γ.2) must actually so conduct themselves subsequently. (Austin 1975: 15)



Timothy Gould (1995) fait état du lien qui avait été tissé par certains auteurs entre performance et performativité, lien direct pour certains pour qu'il y ait performance, il faut qu'il y ait eu une performance ou du moins un aspect performatif. Qu'elle soit évaluée sur le plan de son efficacité. Un énoncé performatif est non référentiel :

Selon cette lecture, qui semble encore prédominer dans les cercles de la théorie littéraire, un énoncé performatif doit être caractérisé comme une sorte de performance verbale ou d'artefact, et doit donc être évalué en fonction de son efficacité auprès d'un public (qu'il soit réel, implicite ou construit).

Corrélativement, un énoncé performatif doit également être caractérisé comme étant essentiellement "non référentiel", où non référentiel signifie "non lié à des faits ou à des situations antérieures".¹⁰⁰

Quant à elle, Erika Fischer-Lichte, (2008) prolonge l'intuition de Austin sur le pouvoir transformatif exercé lors de la prononciation des énoncés performatifs, mais pour ces énoncés qui sont plutôt autoréférentiels parce qu'ils ont le pouvoir d'instaurer ce à quoi ils réfèrent :

La prononciation de ces énoncés change effectivement le monde. Les énoncés performatifs sont autoréférentiels et constitutifs dans la mesure où ils font émerger la réalité sociale à laquelle ils se réfèrent.¹⁰¹ (p. 24)

4.2. La positionalité de la performativité

Des poststructuralistes s'emparèrent de la performativité. Leur méthode est la déconstruction. La performativité se voit questionnée autrement que comme un énoncé constatatif à savoir s'il est valide ou non. La performativité renvoie au pouvoir d'action dont l'énoncé est doté et qui s'actualise lorsqu'il est prononcé.

Parmi la dizaine de textes consacrés à la performativité, j'ai fait la rencontre du texte de Mauro Senatore (2013) duquel j'ai fait mon point de départ sur cette question complexe qu'est la déconstruction, autant comme méthode qu'en tant qu'idéologie :

'Il y a un geste déconstructif qui consiste à retracer la théorie d'Austin du performatif jusqu'à la tradition philosophique du positionnement (setzen). Ce geste est évoqué par Werner Hamacher dans un passage de *Lingua Amissa : The Messianism of Commodity-Language* and Derrida's *Specters of Marx* (1999), dans lequel il est mis en évidence la question de la performativité du

¹⁰⁰ Traduction libre de: *According to this reading, which still seems to predominate in literary-theoretical circles, a performative utterance is to be characterized as a kind of verbal performance or artifact, and hence it is to be assessed by its effectiveness with an audience (whether real or implicit or constructed). A performative utterance is correlatively also to be characterized as essentially "nonreferential," where nonreferential is taken to mean "not related to facts or previously existing situations."*

¹⁰¹ Traduction libre de: *Uttering these sentences effectively changes the world. Performative utterances are selfreferential and constitutive in so far as they bring forth the social reality they are referring to.*



performatif et donc de la condition ultimement performative du performatif en général, de l'absolu ou de l'autoperformatif.¹⁰² (2013, p. 1)

La performativité sera questionnée alors de façon plutôt autoréflexive. On cherche à identifier et à comprendre la performativité du performatif et la condition performative du performatif. Puis apparaît ce concept intrigant « l'autoperformatif » dont il sera question plus loin ici associé à l'absolu.

Werner Hamacher, dont l'auteur cite un texte et commente la pensée, identifie dans l'arrière-plan des courants de la philosophie du langage, le discours de l'action, qui consiste à penser des énoncés performatifs comme :

ce mode de dire qui correspond au rien n'est donné, au rien n'est présent, au rien n'est existant et, plus profondément, à "la structure prospective du langage en général" Cette tradition se déploie à travers les multiples élaborations du discours de l'action.¹⁰³ (2013, p. 1)

Je relève que les autres types d'énoncés donnent, rendent présent, font exister, des énoncés qui constituent des descriptions, d'autres énoncés qui font le récit d'une quelconque histoire vécue, avérée ou imaginaire.

Pour ce qui est de la structure prospective du langage, je me suis tourné vers le texte original de Werner Hamacher (2001) qui fait la généalogie du concept de performativité :

Pour rendre compte des formes de discours non constatatives et plus encore de la structure prospective du langage en général, un discours de l'action s'est développé dans le rationalisme tardif de Hobbe, l'empirisme sceptique de Hume et la philosophie transcendantale de Kant, puis a culminé dans le discours de Fichre (Thathandlung), discours d'un acte originel (entendu soit comme une promesse contractuelle, soit comme l'impératif directeur de tout énoncé linguistique, soit comme l'autothèse du Je transcendantal.¹⁰⁴

En cherchant à comprendre le phénomène de « l'autothèse du Je transcendantal », je découvre la notion de positionnalité de Johann Gottlieb Fichte, philosophe allemand de

¹⁰² Traduction libre de: *'There is a deconstructive gesture of retracing Austin's theory of the performative back to the philosophical tradition of positing (setzen).'* This gesture is conjured up by Werner Hamacher in a passage of *'Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida's Specters of Marx'* (1999), in which he singles out the question often performativity of the performative and thus, of the ultimately performative condition of the performative in general of the absolute or autoperformative.

¹⁰³ Traduction libre de: *that mode of saying which corresponds to nothing given, nothing present nothing extant and on a more profound level, of 'the prospective structure of language in general'* This tradition unfolds itself through the multiple elaborations of the discourse of action

¹⁰⁴ Traduction libre de: *In order to account for nonconstative speech forms and further more for the prospective structure of language in general, a discourse of action developed in Hobbe's late rationalism, Hume's skeptical empiricism, and Kant's transcendental philosophy, then culminated in Fichre's (Thathandlung), discourse of an originary act (understood either as a contractual promise, as the leading imperative of all linguistic utterance s, or as the autothesis of the transcendental I*



du début du 19^e siècle, « un des fondateurs du mouvement philosophique connu sous le nom d'idéalisme allemand » que je lis sur Wikipedia.

Je reprends le fil de la positionalité avec Mauro Senatore (2013) qui s'appuie cette fois sur Rodolphe Gasché qui fait autorité quant à la pensée de Jacques Derrida. Senatore rapporte que Gasché fait le lien entre la notion de positionnalité et le performatif :

Gasché aborde la tradition métaphysique, à la lumière de laquelle la théorie du performatif doit être reconsidérée, et la lecture qu'en fait Heidegger. Il propose de trouver dans l'élaboration par Fichte de la notion de positionnement, une source fondamentale de la théorie de l'acte de langage et, par conséquent, pour mettre en évidence le caractère "positionnel" de la performance.¹⁰⁵ (2013, p. 6)

La positionnalité est un positionnement de soi, « l'acte d'un Je qui s'autopositionne », un acte où la personne se pose, un positionnement de soi, acte fondamental de la conscience ou connaissance du monde :

La notion de positionnalité de Fichte, explique Gasché, rend compte du positionnement actif de l'être. Dans cette mesure, « tout positionnement objectif » (en tant que position singulière) « présuppose un positionnement de soi » (Gasché, 1998, 38), à savoir le fondement ultime de tout positionnement singulier ou l'acte d'un Je qui s'auto-positionne.¹⁰⁶ (2013, p. 6)

Retournement, le positionnement n'est pas volontariste comme je le croyais jusque-là, l'affirmation de Soi. J'associais le positionnement à l'expression de Soi, à la mise en langage de l'expérience sur le plan du ressenti ou celui de l'imaginaire. Le positionnement est ramené à une subjectivité « inconditionnelle et absolue », j'ajouterais assumée qui comporte une dimension réflexive et auto-réflexive :

Le moi de l'autopositionnement ne se rapporte pas au « sujet qui est déterminé par opposition à un objet positionné et, donc, le sujet d'un positionnement particulier, mais à la subjectivité inconditionnelle et absolue ('un moi (Ich)') du positionnement lui-même en tant que « réflexion » ou « retour » sur lui-même.¹⁰⁷ (2013, p. 6)

Je reviens à « l'autothèse du Je transcendantal » de Werner Hamacher (2001) et des conséquences sur la nature des énoncés :

¹⁰⁵ Traduction libre de: Gasché addresses the metaphysical tradition, in light of which the theory of the performative should be reconsidered, and Heidegger's reading of this tradition. He proposes to find in Fichte's elaboration of the notion of positing, a fundamental source of speech act theory and, therefore, to outline the 'positional' trait of the performative.

¹⁰⁶ Traduction libre de: Fichte's notion of positing, Gasché explains, accounts for the active positing of being. this extent, 'all objective positing' (as singular positing) 'presupposes a self-positing' (Gasché, 1998, 38), namely, the ultimate foundation of all singular positing or the act of a self-positing I.

¹⁰⁷ Traduction libre de: The self of self-positing does not relate to the 'subject which is determined in opposition to a posited object and, thus, to the subject of a particular positing, but to the unconditioned and absolute subjectivity ('a self (Ich)') of positing itself qua 'reflecting' or 'returning' upon itself.



Le langage n'est donc plus pensé comme la correspondance d'un énoncé à un objet préexistant, mais comme l'acte autonome ou autonomisant d'un sujet social ou individuel qui se positionne.¹⁰⁸ (2001, p. 154)

Je reviens à Mauro Senatore (2013) qui commente le lien que fait Hamacher entre la performativité et positionnement de Soi et l'acte de langage associé de l'autothèse :

En fin de compte, le langage lui-même équivaut au positionnement du Soi dans l'autothèse. Selon Hamacher, ce que l'on appelle la théorie de l'acte de langage et, par conséquent, la notion de performativité, doit être lue à la lumière de la tradition élaborée ci-dessus.¹⁰⁹ (2013, p. 1)

Senatore fait le lien entre les actes autopositionnés de Fichte et les énoncés performatifs de Austin, constituent l'être présent ou la conscience de la présence. Il est question ici, de la présence au monde et de réflexivité, de conscience de celle-ci comme constitutif du moi :

Les actes de Fichte et d'Austin décrivent tous deux un mouvement d'auto-réflexion ou d'auto-retour par lequel ils constituent l'être présent ou la présence. Dans les deux cas, il n'y a pas d'être présent, pas de présence, avant (ou sans) ce mouvement. Avant cette inversion du moi [sur lui-même], il n'y a pas de moi.¹¹⁰ (2013, p. 6)

4.3. La déconstruction

J'affronte la déconstruction et la performativité chez Jacques Derrida par la bande, à l'aide d'extraits d'auteur·e·s. Je commence par Hillis Miller (2007) selon qui la critique de Derrida à l'encontre d'Austin porte sur l'itérabilité des énoncés performatifs, c'est-à-dire leur potentielle utilisation dans plusieurs et diverses situations :

Le point essentiel de la critique de Derrida à l'encontre d'Austin est le suivant [...] : Puisque toute forme de mots utilisée dans un énoncé performatif (par exemple, "Je vous déclare mari et femme") peut être utilisée dans plus d'une situation, voire dans d'innombrables situations, ce que Derrida appelle "l'itérabilité" est une caractéristique fondamentale des énoncés performatifs.¹¹¹

¹⁰⁸ Traduction libre de: *Language was thus thought of no longer as the correspondence of a statement to a preexisting object but as the autonomous or autonomizing act of a social or individual subject positing itself.*

¹⁰⁹ Traduction libre de: *Ultimately, language itself amounts to the very self positing itself in the autothesis. According to Hamacher, what is known as speech act theory and, therefore, the notion of the performative, must be read in light of the above-elaborated tradition.*

¹¹⁰ Traduction libre de: *Both Fichte's and Austin's acts describe a movement of self-reflection or self-return by which they constitute present being or presence. In both cases, there is no present being, no presence, before (or without) that movement. 'Before this inversion of the self [upon itself] there is no self.*

¹¹¹ Traduction libre de: *The gravamen of Derrida's accusation of Austin is the following, [...] Since any form of words used in a performative utterance (e.g., "I pronounce you man and wife") can be used in more than one, indeed in innumerable, situations, what Derrida calls "iterability" is a fundamental feature of performatives.*



J'ai été étonné d'apprendre que la performativité a littéralement hanté la production tardive de Derrida :

L'idée de l'acte de langage performatif apparaît dans de nombreux essais, séminaires et entretiens de Derrida après 1977, peut-être même dans la plupart d'entre eux. La performance est un aspect essentiel des idées de Derrida sur le secret, la littérature, l'amitié, l'hospitalité, le parjure, la décision, la souveraineté, la politique, la responsabilité, la justice, la mort, la temporalité, la religion, etc. La performance imprègne chaque recoin de l'œuvre tardive de Derrida.¹¹² (2007, p. 231)

L'autrice se montre particulièrement critique de ce qu'elle nomme l'exappropriation de Derrida de la pensée de Austin, une figure d'appropriation, mais en même temps de « distorsion créative » :

Pourquoi ? La réponse se trouve dans le concept tout à fait particulier et même scandaleux du performatif que Derrida a développé dans son œuvre tardive par l'exappropriation, c'est-à-dire par une reprise au moyen d'une distorsion créative, des idées d'Austin. L'exappropriation nomme l'hétérogénéité de la relation de Derrida à la théorie de l'acte de langage. D'une part, il la ridiculise féroce­ment, la "déconstruit". D'autre part, son propre travail ultérieur serait impossible sans elle.¹¹³ (2007, p. 231)

La performativité chez Derrida apparaît radicale sur le plan temporel, crée « une rupture absolue entre le présent et le passé » :

Les performativités derridiennes sont essentiellement liées à son concept particulier du temps comme « hors of joint », comme différance. Une performativité derridienne crée une rupture absolue entre le présent et le passé. Elle inaugure un futur que Derrida appelle un futur antérieur, ou un "à-venir" imprévisible, comme dans la phrase itérée de Derrida dans son œuvre tardive : "la démocratie à venir".¹¹⁴ (2007, p. 231)

¹¹² Traduction libre de: *The idea of the performative speech act appears in many, perhaps most, of Derrida's many essays, seminars, and interviews after 1977. The performative is an essential aspect of Derrida's ideas about the secret, about literature, about friendship, about hospitality, about perjury, about decision, about sovereignty, about politics, about responsibility, about justice, about death, about temporality, about religion, and so on. Performativity permeates every corner of the late Derrida's late work.*

¹¹³ Traduction libre de: *Why? The answer lies in the quite special and even scandalous concept of the performative that Derrida developed in his late work by exappropriation, that is, through a taking over by way of creative distortion, of Austin's ideas. Exappropriation names the heterogeneity of Derrida's relation to speech act theory. On the one hand, he ferociously ridicules it, "deconstructs" it. On the other hand, his own later work would be impossible without it.*

¹¹⁴ Traduction libre de: *Derridean performatives are essentially linked to his special concept of time as "out of joint," as différance. A Derridean performative creates an absolute rupture between the present and the past. It inaugurates a future that Derrida calls a future anterior, or an unpredictable "à-venir," as in Derrida's iterated phrase in his late work: "la démocratie à venir," the democracy to come.*



Par ailleurs, l'itération de la performativité ouvre un espace de création par retournement des règles :

Le mouvement même de cette fabuleuse répétition peut, selon un croisement de hasard et de nécessité, produire la nouveauté d'un événement. Non pas seulement par l'invention singulière d'une performativité, puisque toute performativité présuppose des conventions et des règles institutionnelles ; mais en retournant ces règles dans le respect de ces mêmes règles pour laisser venir ou s'annoncer l'autre dans l'ouverture de cette déhiscence. C'est peut-être cela que l'on appelle la déconstruction".¹¹⁵ (2007, p. 232)

La déconstruction, est une méthode proposée par Derrida qui sera reprise par les études culturelles critiques d'inspiration anglosaxonne : les études féministes, queer, coloniales, et ainsi de suite. La déconstruction est le retournement des règles sur elles-mêmes pour laisser surgir de l'altérité, il faut savoir que la déhiscence c'est le moment de l'éclatement, de l'ouverture spontanée d'organes végétaux clos des fruits et des graines sont alors projetées. Quelle belle figure !

Julia Walker (2003) présente la dénonciation de Derrida de la subordination l'écriture à une « métaphysique de la présence » à l'occasion d'une discussion sur Artaud. L'erreur de celui-ci était de rechercher l'immédiateté dans la représentation, ce qu'on appelle « effet de présence » et l'on recherche dans les représentations médiatiques que l'on qualifie alors d'immersives :

Dans l'effervescence de la (re)découverte et de la popularisation des idées d'Artaud au milieu des années 1960, Derrida a entrepris de corriger ce qu'il considérait comme une faille fondamentale dans la pensée d'Artaud. Lui reprochant d'avoir cru pouvoir dépasser le langage pour atteindre une forme de représentation plus immédiate, Derrida rappelle que la représentation est, par définition, une forme de médiation. Il déclare ainsi Artaud coupable d'invoquer ce vieux préjugé qui subordonne l'écriture à une « métaphysique de la présence ». ¹¹⁶ (2003, p.157)

Dans *La voix et le phénomène*, (1972/2007) Derrida écrit que l'expérience de la vie se fait au présent et que donc que l'être est présence :

¹¹⁵ Traduction libre de: *The very movement of this fabulous repetition can, according to a crossing of chance and necessity, produce the novelty of an event. Not only by the singular invention of a performative, since every performative presupposes conventions and institutional rules; but in turning these rules in respect for these very rules in order to let the other come or announce itself in the opening of this dehiscence. That is perhaps what one calls deconstruction."*

¹¹⁶ Traduction libre de: *In the midst of the excitement attending the (re)discovery and popularization of Artaud's ideas in the mid-1960s, Derrida set out to correct what he saw as a fundamental flaw in Artaud's thinking. Faulting him for believing that he could go beyond language to a form of representation that is somehow more immediate, Derrida points out that representation is, by definition, a form of mediation. Thus, he pronounces Artaud guilty of invoking that age-old prejudice that subordinates writing to a "metaphysics of presence."*



Que signifie [...] le « principe des principes » de la phénoménologie ? Que signifie la valeur de présence originaire à l'intuition comme source de sens et d'évidence, comme a priori des a priori ? Elle signifie d'abord la certitude, elle-même idéale et absolue, que la forme universelle de toute expérience (Erlebnis) et donc de toute vie, a toujours été et sera toujours le présent. Il y a et il n'y aura jamais que du présent. L'être est présence ou modification de présence. (1972/2007, p. 59-60)

Un autre passage, cette fois dans *L'écriture et la différence* (1967) vient en quelque sorte spécifier ce lien entre l'expérience et le présent et l'impossibilité de la présence dans le passé :

La vie égologique (l'expérience en général) a pour forme irréductible et absolument universelle le présent vivant. Il n'est pas d'expérience qui puisse être vécue autrement qu'au présent. Cette impossibilité absolue de vivre autrement qu'au présent, cette impossibilité éternelle définit l'impensable comme limite de la raison. La notion d'un passé dont le sens ne pourrait être pensé dans la forme d'un présent (passé) marque l'impossible-impensable-indicible, non seulement pour une philosophie en général, mais même pour une pensée de l'être qui voudrait faire un pas hors de la philosophie. (p. 194)

Dans ces deux extraits, pour ce que j'en comprends, Derrida circonscrit l'idée d'une « métaphysique de la présence » en ne considérant le présent comme seule temporalité de l'expérience qui se fait et, par extension, de la vie qui se vit. Pour ce qui est de la « passité », le passé n'a de possibilité d'être que sous la condition d'être ou d'avoir été déjà « présents ».

Je prends l'explication de la « métaphysique de la présence » chez Gregori Jean (2014) :

Aussi l'expression de « métaphysique de la présence » ne désigne-t-elle pas une philosophie pour laquelle il n'y a que du présent, mais une forme de pensée revenant à considérer qu'il n'y a d'« il y a » que comme « présence », de sorte en effet qu'« il n'y a » de passé que sous la forme d'une ancienne « présence » et de présent que comme répétition d'une présence « originaire » qui survole et domine toute dimension du temps. Voilà pourquoi il est ici question de « métaphysique » : « métaphysique » signifie clôture, en l'occurrence « clôture » du temps par et dans la présence elle-même, laquelle fonde et intègre, absorbe et finalement neutralise tout passé — fût-il le « premier », celui de l'« origine ». (2007, p. n/c)

J'ai eu beau lire plusieurs fois, au moins une dizaine et je ne me vois pas commenter cette phrase qui me semble complète.

(Loxley, 2007)

(Féral, 2013)



4.4. La performativité du genre

Bon dans quoi je me suis embarqué. Comment approcher Judith Butler sans se limiter aux habituelles formules qui sont devenues des clichés. Moi un mâle cisgenre passé 65 ans assumé.

Comme pour les sections précédentes, je me suis rabattu sur des lecteur-e-s érudit-e-s de la pensée de Judith Butler sur la performativité en général et du genre en particulier que Je cherche à travers eux/elles à comprendre.

Je commence par un splash que je tire d'un texte de Eve Sedgwick et Adam Frank, (2003):

Dans les dernières pages influentes de *Gender Trouble*, par exemple, Butler présente un argument programmatique en faveur de la démystification en tant que

« focus normatif de la pratique gaie et lesbienne »,

avec des affirmations telles que :

« le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même »;

« nous voyons le sexe et le genre dénaturalisés au moyen d'une performance » ;

« la parodie de genre révèle que l'identité d'origine ... est une animation » ;

« la performance de genre mettra en œuvre et révélera la performativité du genre lui-même » ;

« la répétition parodique ... expose l'effet fantasmatique de l'identité permanente » ;

« la répétition parodique du genre expose ... l'illusion de l'identité de genre » ;
et

« les exhibitions hyperboliques du "naturel" ... révèlent son statut fondamentalement fantasmatique » ainsi que

« l'exposition de son caractère fondamentalement non naturel ». ¹¹⁷
(2003, p. 139)

Bon, bon. Je vais tenter de trouver un fil, mon fil à travers une multitude d'extraits de plusieurs auteur-e-s que j'ai préalablement colligés.

¹¹⁷ Traduction libre de : *In the influential final pages of Gender Trouble, for example, Butler offers a programmatic argument in favor of demystification as "the normative focus for gay and lesbian practice" (124), with such claims as that "drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself" (137); "we see sex and gender denaturalized by means of a performance" (138); "gender parody reveals that the original identity . . . is an imitation" (138); "gender performance will enact and reveal the performativity of gender itself" (139); "parodic repetition . . . exposes the phantasmatic effect of abiding identity" (141); "the parodic repetition of gender exposes . . . the illusion of gender identity" (146); and "hyperbolic exhibitions of 'the natural' . . . reveal its fundamentally phantasmatic status" (147) as well as "exposing its fundamental unnaturalness" (149; all emphases added).*



Judith Butler a conceptualisé une théorie de la performativité du genre. Voici la présentation qu'en font les autrices Susan Sommerfeldt, Vera Caine et Anita Molzahn, (2014)

Judith Butler fait progresser le féminisme et la théorie queer en générant la théorie de la performativité. Elle a développé la théorie de la performativité en partant de l'idée que le genre est performatif. Le genre, qui n'est pas un trait inhérent, se fait connaître comme des comportements, façonnés par les pressions de la société, qui sont performées de manière répétitive. Son interprétation de la performativité en relation avec le genre suggère que les comportements et les actions qui sont transmis et répétés et, au fil du temps, en deviennent l'expression (Butler, 1999). La répétition est une caractéristique clé de la façon dont le genre se construit socialement, l'itérabilité.¹¹⁸ (2014, p.95)

Le genre n'est pas inné, comme le prétend le postulat essentialiste basé sur la biologie. Le genre est de l'ordre du comportement soumis à la normativité sociétale, des comportements qui sont « transmis et répétés », des comportements culturels. Le genre est construit socialement par la répétition des comportements culturels conformes aux normes en vigueur.

Les comportements répétés sont influencés à la fois par les normes sociétales en vigueur ainsi que par la citation de performances antérieures :

Le concept central de comportements répétés (performances) est influencé par la politique (demandes sociétales) et les textes antérieurs (citationalité). [...]

Judith BUTLER précise que l'une des caractéristiques de la performance est la « pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme » (1993, p.2). Il ne s'agit pas d'une "autoprésentation théâtrale" ou d'un jeu libre, et elle ne peut pas non plus être simplement assimilée à la performance.

" La performativité ne peut se comprendre en dehors d'un processus d'itérabilité, d'une répétition régularisée et contrainte de normes. Et cette répétition n'est pas effectuée par un sujet ; cette répétition est ce qui permet un sujet et constitue la condition temporelle d'un sujet " (1993, p.95).¹¹⁹ (2014, n/p)

¹¹⁸ Traduction libre de : *Judith BUTLER advances feminism and queer theory by generating performativity theory. She developed performativity theory on the proposition that gender is performative. Gender, not an inherent trait, becomes known as behaviors, shaped by society's pressures, are performed repeatedly. Her interpretation of performativity as it relates to gender suggests that behaviors and actions that are conveyed and repeated, over time become the expression (BUTLER, 1999). Repetition is a key feature of how gender becomes socially constructed, the iterability.*

¹¹⁹ Traduction libre de : *The central concept of repeated behaviors (performances) is influenced by politics (societal demands) and prior texts (citationality). Judith BUTLER clarifies that a hallmark of performativity is the "reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names" (1993, p.2). It is not "theatrical selfpresentation" or freeplay, nor can it simply be equated with performance.*



Rita Horanyi, (2014), attire notre attention sur la filiation « intellectuelle » entre la théorie de la performativité du genre de Butler (1990) et la conception nietzschéenne vitaliste de l'ontologie humaine :

Afin de démêler le concept de Butler sur la performativité du genre, il est nécessaire d'exposer les traditions intellectuelles dont Butler s'inspire et dans lesquelles elle intervient. Butler cite Friedrich Nietzsche en affirmant qu'« il n'y a pas d'« être » derrière le faire, l'effet, le devenir », ce qu'elle étend à l'être sexué : "Il n'y a pas d'identité de genre derrière les expressions de genre ; cette identité est constituée de manière performative par les "expressions" mêmes qui sont censées être ses résultats" (Butler 1990 : 25)¹²⁰. (2014, p. 386)

Il n'y a pas d'« être » qui serait premier, déjà tout constitué, il l'« être » se constitue par ce qu'il fait, par l'effet, et le devenir. Cette idée de s'intéresser à ce qui est actuellement et effectivement de se constituer, le devenir plutôt que ce qui est déjà advenu, dans le passé.

J'ai retenu au fil d'un exposé détaillé quelques éléments qui pourraient alimenter ma réflexion. Butler, inverse le processus où les structures discursives seraient le résultat d'une interprétation subjective, c'est plutôt la subjectivité qui est constituée par les structures discursives :

Le travail de Butler s'attache [...] à analyser la manière dont la subjectivité sexuée est elle-même créée par ces structures discursives.¹²¹ (p. 387)

La théorie de la performativité du genre implique de réfuter une conception essentialiste du genre, en d'autres mots que son genre constitue la base de son être :

Les arguments de Butler, comme je l'ai déjà mentionné, impliquent de saper les conceptions essentialisantes du genre.¹²² (p. 387)

Les structures et formations discursives n'ont pas d'existence antérieure et absolue, ce sont des constructions :

"Performativity cannot be understood outside a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for a subject" (1993, p.95).

¹²⁰ Traduction libre de : *In order to unravel Butler's concept of the performativity of gender, it is necessary to adumbrate the intellectual traditions Butler draws upon and intervenes in. Butler quotes Friedrich Nietzsche in arguing that 'there is no "being" behind doing, effecting, becoming', which she extends to gendered being: 'There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results' (Butler 1990: 25).*

¹²¹ Traduction libre de : *Butler's work is concerned [...] with analysing the way which gendered subjectivity itself created by such discursive structures.*

¹²² Traduction libre de : *Butler's arguments, as I have already mentioned, involve the undermining of essentializing conceptions of gender.*



Si ce que signifie être une femme a été créé par des formations discursives destinées aux femmes, il est nécessaire d'exposer d'abord ces formations comme étant construites.¹²³ (p.387)

Pour Butler, le corps matériel n'est compris que par le social d'où il tire sa signification :

Butter ne signifie pas que les corps matériels n'existent pas, mais que notre capacité à comprendre le corps ne peut être séparée du social. Le matériel et la signification sont inextricablement enchevêtrés.¹²⁴ (p. 389)

Par ailleurs Butler propose le concept de parodie comme révélateur du caractère construit de ce qui est présenté comme déterminisme :

Une autre idée influente de Butler est le concept de parodie ou de *Drag*. Butler voit dans ces performances un potentiel subversif, car elles peuvent révéler la nature performative et construite des actions quotidiennes liées au genre.¹²⁵ (p. 389)

Une performance singulière qui permet de rompre la répétitivité de la performativité. Avec Jena Zelezny (2010), je poursuis mon exploration de la pensée de Judith Butler sur la performativité. D'abord l'anti essentialisme du genre par rapport à la détermination biologique du sexe, le genre serait plutôt « une caractéristique du langage ou de la pensée et donc soumis à la normativité culturelle et sociétale :

Le fait de comprendre qu'une identité n'est pas déterminée biologiquement, mais qu'elle est plutôt "une idée historique" signifie, entre autres, que la détermination clinique de la différence de sexe ne doit pas nécessairement être une caractéristique du langage ou de la pensée.¹²⁶ (2010, n/p)

La performativité n'est pas un acte singulier sinon ce serait alors une performance, la performativité c'est la répétition d'actes posés par une personne dotée d'un corps :

La performativité n'est pas un acte singulier, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets grâce à sa naturalisation dans le contexte du corps, compris, en partie, comme une durée temporelle culturellement soutenue.¹²⁷ (Butler, 1990, p. xv) (2010, n/p)

¹²³ Traduction libre de : *If what it means to be a woman has been created by discursive formations that are for women, then it is necessary to first expose these as constructed.*

¹²⁴ Traduction libre de : *Butter here means not that material bodies do not exist, but that our capacity to understand the body cannot be separated from the social. The material and signification are inextricably intertwined.*

¹²⁵ Traduction libre de : *Another of Butler's influential ideas is the concept of parody or drag. Butler sees in such performances subversive potential, as they may reveal the performative, constructed nature of quotidian gendered actions.*

¹²⁶ Traduction libre de : *The understanding that a identity is not biologically determined but is rather 'an historical idea', means, among other things, that the clinical determination of sex-difference need not, therefore, be a feature of language or thinking*

¹²⁷ Traduction libre de : *Performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of the body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration.*



La prononciation d'un énoncé performatif, est une performance langagière ponctuelle, soit à toutes fins utiles serait toujours déjà inscrite dans une performativité, un rituel ce qui provoque des débordements :

L'acte de langage illocutoire accomplit sa performance au moment de l'énonciation, et pourtant, dans la mesure où le moment est ritualisé, il n'est jamais qu'un seul moment. L'instant dans le rituel est une historicité condensée : il se dépasse dans les directions passées et futures, un effet des invocations antérieures et futures qui constituent et échappent à l'instance de l'énonciation. (Butler, *Excitable Speech*, p. 3).¹²⁸

De Della Pollock (2007), je retiens la présentation de la performativité du genre chez Butler, genre qui n'est ni par son essence propre ni par construction, mais par l'itération d'actions posées par notre corps, actions qui sont soumises aux discours normalisants en vigueur :

Judith Butler nous a entraînés dans un tourbillon de performativité (voir Butler, 1990, 1993). En révisant Austin à travers Derrida, elle affirme que l'identité n'est ni essentielle ni construite exactement : Elle est l'effet matériel de répétitions incarnées. Le genre, affirme-t-elle, est « une identité fragilement constituée dans le temps, instituée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes » (p. 140, italiques dans l'original). C'est « la façon banale dont les gestes corporels, les mouvements et les styles de toutes sortes » - accordés au rythme des normes, des discours et des structures disciplinaires en vigueur – « constituent l'illusion d'un moi permanent » (p. 140).¹²⁹ (2007, p. 242)

Je relève les dimensions de la corporéité et de matérialité qui prendront une grande importance avec la cognition incarnée, la théorie des affects et les thèses des néomatérialismes autour de l'enchevêtrement des entités et de leur agentivité.

Face à ce poids des normes dans les répétitions l'autrice nous résume la pensée de Butler sur les possibilités de sortir de cette boucle : par des actes, une performance qui met la performativité en échec, qui la détourne, la déforme et même la parodie :

Si l'illusion de l'identité dépend d'actes répétés dans le temps, alors « les possibilités de transformation du genre se trouvent précisément dans la relation arbitraire entre ces actes, dans la possibilité d'un échec de la répétition, d'une

¹²⁸ Traduction libre de : *The illocutionary speech act performs its deed at the moment of the utterance, and yet to the extent that the moment is ritualized, it is never merely a single moment. The moment in ritual is a condensed historicity: it exceeds itself in past and future directions, an effect of prior and future invocations that constitute and escape the instance of utterance.* (Butler, *Excitable Speech*, 3).

¹²⁹ Traduction libre de : *Judith Butler has drawn us into a vortex of performativity (see Butler, 1990, 1993). Through her particular revision of Austin through Derrida she argues that identity is neither essential nor constructed exactly: It is the material effect of embodied repetitions. Gender, she argues, is "an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts" (140, italics in original). It is "the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds"—tuned to the rhythm of prevailing norms, discourses, and disciplinary structures—"constitute the illusion of an abiding self" (p. 140).*



déformation ou d'une répétition parodique qui expose l'effet fantasmatique de l'identité permanente en tant que construction politiquement ténue ». (Butler, 1990, p. 141) ¹³⁰ (p. 242)

Je m'attarde à la dernière partie de l'extrait où il est question du but de cette mise en échec de la répétition souhaitée par Butler. Cette action vise à faire voir, à exposer et donc à dénoncer la supercherie de la croyance qui est propagée à savoir que les personnes auraient une identité fixe, figée et permanente, alors qu'il s'agit d'une construction par le social et le politique.

J'ai trouvé chez Marvin Carlson (1996/2013) un aspect de la pensée de Butler qui m'avait échappé, c'est le rôle de la mélancolie dans ce processus de la formation du genre qu'elle cherche à comprendre avec la psychanalyse dans son texte *La vie psychique du pouvoir* (1997):

Sa préoccupation centrale est l'assujettissement et le rôle du pouvoir social dans la formation de l'identité. Butler prend ici l'initiative inhabituelle de tisser des liens entre les idées psychanalytiques de Freud et les théoriciens des relations sociales tels que Foucault et Althusser, préoccupés, comme elle l'a été dans la plupart de ses écrits, par la dynamique de la formation du genre, et elle explore ici le rôle de la mélancolie dans ce processus. Suivant la lecture de Freud par Lacan, Butler suggère que la division du moi qui donne lieu à la mélancolie donne également lieu à la représentation et donc à la performance, mais que la performance elle-même est hantée par la mélancolie, puisqu'elle est condamnée à la répétition qui rappelle la perte, mais ne la récupère jamais.¹³¹ (Butler, 1997, pp. 170–1) (1996, p. 50)

Plus loin j'ai retenu cette vision de la performativité du genre de Butler parce qu'elle me permettait de consolider ma compréhension par des sources différentes qui s'accordent et qui mettaient en lumière des aspects inédits.

Selon cet auteur, Judith Butler a développé une notion de genre, liée à la performance et les enjeux que représentent la conciliation entre l'expression de soi, son positionnement dans le monde, son identité qui changent au gré du devenir de ses actions d'une part et le poids des normes culturelles et sociales :

Au centre des écrits de l'un des auteurs récents les plus influents sur le genre, Judith Butler, se trouve une vision du genre non pas comme un attribut social

¹³⁰ Traduction libre de : *If the illusion of selfhood depends on repeated acts in time, then "the possibilities of gender transformation are to be found precisely in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a failure to repeat, de-formity, or a parodic repetition that exposes the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction".* (Butler, 1990, p. 141).

¹³¹ Traduction libre de : *Its central concern is with subjection, and with the role of social power in identity formation. Here Butler takes the unusual step of weaving together the psychoanalytic insights of Freud with theorists of social relationships like Foucault and Althusser, concerned, as she has been in most of her writings, with the dynamics of gender formation, and she here explores the role of melancholia in that process. Following Lacan's reading of Freud, Butler suggests that the division within the self that gives rise to melancholia also gives rise to representation and thus to performance, but performance itself is haunted by melancholia, since it is doomed to repetition that recalls loss but never recuperates it*



ou culturel donné, mais comme une catégorie construite par la performance, et donc caractérisée non pas par une essence préexistante ou une détermination sociale immuable, mais par la dynamique toujours changeante de la performativité.¹³² (1996, p. 67)

Je retiens la nature constitutive du rapport entre le sujet et ses actes dans la mesure où le sujet pose et pense ses actes en fonction de sa subjectivité de son identité construite et en retour ses actions le constituent en tant que sujet.

Dans sa première grande étude sur ce phénomène, *Gender Trouble* (1990), Butler qualifie le genre de « performatif » de « faire ». Également important que révolutionnaire, elle le caractérise comme « n'étant pas le fait d'un sujet dont on pourrait dire qu'il préexiste à l'acte ». Au contraire, le « sujet » est lui-même « constitué de manière performative » par des actes, y compris des actes qui signifient un genre particulier. Ces actes, à leur tour, ne sont pas des événements singuliers, mais « une production ritualisée, un rituel réitéré sous et par la contrainte, sous et par la force de l'interdiction et du tabou, avec la menace » de l'ostracisme et même de la mort contrôlant et contraignant la forme de la production.¹³³ (p. 67)

Toutefois, les actes sont soumis à la normalisation culturelle et sociétale qui en contraignent la production.

Le texte Jean-Pascal Gond, Laure Cabantous, Nancy Harding, Mark Learmonth (2016) me permet d'explorer plus à fond le lien qu'établit Butler entre la matérialité des corps et les discours qui les façonnent :

Elle explore comment même la chair du corps est constituée de manière performative : « 'le corps' est lui-même une construction, tout comme la myriade de 'corps' qui constituent le domaine des sujets sexués » (1990 : 8). *Bodies that Matter* (1993), un livre qui explore cette affirmation, analyse comment la matérialité des corps ne peut être abordée qu'à travers les discours, et comment les discours façonnent la façon dont nous concevons et constituons les corps.¹³⁴ (p. 7)

¹³² Traduction libre de : *At the center of the writings of one of the most influential recent writers on gender, Judith Butler, is a view of gender not as a given social or cultural attribute but as a category constructed through performance, and thus characterized not by a pre-existing essence or unchanging social determination but by the always shifting dynamic of performativity.*

¹³³ Traduction libre de : *In Butler's first major study of this phenomenon, Gender Trouble (1990), she called gender "performative," a "doing." Equally important and equally revolutionary, she characterized it also as "not a doing by a subject who might be said to preexist the deed." On the contrary, the "subject" is itself "performatively constituted" by acts, including acts that signify a particular gender. These acts in turn are not singular events, but "ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat " of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production.*

¹³⁴ Traduction libre de : *She explores how even the flesh of the body is performatively constituted: "the body' is itself a construction, as are the myriad 'bodies' that constitute the domain of gendered subjects" (1990: 8). Bodies that Matter (1993), a book-length exploration of that statement, analyses how the*



Dans le prochain extrait se trouve résumée pour la nième fois la pensée de Butler sur la performativité du genre, ce sera la dernière que je ne commenterai pas, celle qui clôt cette exploration par auteur·e·s interposés :

Butler développe le concept de performativité en explorant la manière dont le sexe et le genre sont constitués. « Dans le discours hérité de la métaphysique de la substance, écrit-elle, le genre s'avère être performatif, c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être » (1990 : 24). Cet accomplissement performatif est obtenu par une « stylisation répétée du corps », c'est-à-dire par une myriade d'actes entrepris dans « un cadre réglementaire très rigide » qui « s'assemblent au fil du temps pour produire l'apparence d'une substance, d'une sorte d'être naturel » (1990 : 33). Ainsi, plutôt que de naître ou d'être socialisé dans un genre, nous devenons homme ou femme en constituant ces identités de manière performative. La performance se réfère ici aux micro-mouvements du corps : chaque acte minuscule et répété s'inscrit dans un ensemble de significations qui facilitent la constitution de corps sexués. Ces significations nous préexistent : nés en leur sein, nous apprenons à nous y mouvoir pour « constituer l'illusion d'un moi sexué permanent » (1990: 140).¹³⁵ (p. 7)

4.5. La performativité dans les humanités

Pour clore cette section sur la performativité, je tente un inventaire des différentes pratiques de la performativité dans les humanités et les arts à l'université.

De Jean-Pascal Gond, Laure Cabantous, Nancy Harding, Mark Learmonth (2016), je retiens la non-représentationalité des énoncés performatifs, mais sont plutôt co-constitués avec de la réalité extérieure :

Depuis la fin des années 1990, les chercheurs utilisent de plus en plus les termes "performativité" et "performatif" [...]. Quatre influences sur cette recrudescence peuvent être identifiées. [...] les chercheurs inspirés par le "linguistic turn" dans les sciences sociales (Rorty, 1967) partagent le point de vue selon lequel le discours ne décrit pas, mais co-constitue ce qui semble être

materiality of bodies cannot be approached except through discourses, so discourse shapes how we conceive of and constitute bodies.

¹³⁵ Butler's development of the performativity concept is achieved through exploring how sex and gender are constituted. "Within the inherited discourse of the metaphysics of substance" she writes "gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be" (1990: 24). This performative accomplishment is achieved through a "repeated stylization of the body", i.e., through a myriad of acts undertaken within "a highly rigid regulatory frame" that "congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being" (1990: 33). Hence, rather than being born or socialised into gender, we become male or female through performatively constituting those identities. Performativity here refers to micro-movements of the body: each tiny, repeated act occurs within a set of meanings that facilitate constitution of gendered bodies. These meanings pre-exist us: born into them we learn how to move within them to "constitute the illusion of an abiding gendered self" (1990: 140).



la réalité sociale extérieure. Cette vision non représentative du discours est au cœur du concept de performativité.¹³⁶ (p. 3)

Je retiens également le tableau historique des cinq conceptualisations de la performativité :

faire des choses avec des mots (Austin) ; rechercher l'efficacité (Lyotard) ; constituer le moi (Butler, Derrida) ; faire naître la théorie (Callon, MacKenzie) ; et l'importance de la sociomatérialité (Barad).¹³⁷ (p. 4)

Je les reprends à partir d'un tableau sur les Conceptualisations fondamentales de la performance (p. 5)

Perspective fondamentale	Auteur(s) domanes	Question(s) principale(s)	Concepts clés ou thèses
La performativité, c'est faire des choses avec des mots	Austin (1962) Searle (1969) Philo et linguistique	Comment faire des choses avec des mots ?	Processus par lesquels un énoncé fait ce qu'il dit ; actes de langage.
La performativité comme efficacité	Lyotard (1984/1979) Philo et postmodernisme	Quelles sont les caractéristiques de la production de connaissances dans les sociétés postmodernes ?	Alignement de la vérité, de la connaissance et de la recherche d'efficacité dans les sociétés post-modernes
La performativité en tant que constitution du soi par les acteurs	Derrida (1979) Philo. Butler (1990, 1993, 1997) Études de genre	Comment les acteurs se créent-eux-mêmes ?	Rôle clé de la citation dans la constitution des acteurs à travers les textes
La performativité comme mise en vie de la théorie	Barnes (1983) Pickering (1995) Callon (1998); MacKenzie et Millo (2003) Sociologie de l'économie	Comment les théories façonnent-elles les réalités ?	La "thèse de la performance de l'économie" ; l'influence des corpus de connaissances des experts

¹³⁶ Traduction libre de : scholars have increasingly use of the terms 'performativity' and 'performative' [...] since the late 1990s. Four influences on this upsurge can be identified. [...] scholars inspired by the "linguistic turn" in the social sciences (Rorty, 1967) share the view that discourse does not describe but co-constitutes what appears to be external social reality. This non-representational view of discourse is central to the performativity concept.

¹³⁷ Traduction libre de : *doing things with words (Austin); searching for efficiency (Lyotard); constituting the self (Butler, Derrida); bringing theory into being (Callon, MacKenzie); and sociomateriality mattering (Barad).*



La performativité comme matérialité socio-matériel	Barad (2003, 2007) Études de genre et posthumanisme Latour (2005) Théorie de l'acteur-réseau	Comment les choses constituent-elles la réalité à travers les pratiques des acteurs ?	Vocabulaire pour analyser la constitution des frontières entre les entités sociales et matérielles (intra-objets, intra-action, réalisme agentiel, coupures agentiques).
--	---	---	--

4.6. La performativité dans les arts

Barbara Bolt (2016) a développé une réflexion sur la recherche-crédation dans un texte, elle réfléchit à la performativité en lien avec la sphère des arts et de la création. En ouverture elle témoigne de la prolifération conceptuelle engendrée par le « tournant performatif » :

Depuis une dizaine d'années, le terme "performativité" a envahi les discussions contemporaines sur les arts visuels et les arts du spectacle - les arts performatifs, les praticiens des arts performatifs, la recherche basée sur les arts performatifs, les stratégies performatives, la pédagogie performative, la conception sonore performative, etc. - entraînant ce que l'on a appelé le "tournant performatif".¹³⁸ (2016, p. 130)

Cette effervescence amène l'auteure à formuler une série de questions pour y comprendre quelque chose :

Qu'est-ce que la performativité ?
Et quelles seraient les caractéristiques d'un paradigme de recherche performatif ?
Suffit-il de dire que la performance/production est un événement / acte / production qui devient la chose faite et vécue par un public ?
Toutes les performances/productions sont-elles performatives ?
Selon quels critères évaluer le succès ou l'échec d'une performance/production ?
Enfin, un modèle performatif peut-il faire des déclarations de "vérité" valides qui seront reconnues par la communauté de recherche au sens large ?¹³⁹ (2016, p. 130)

¹³⁸ Traduction libre de : *Over the past decade or so the term "performativity" has come to pervade contemporary discussions around the visual and performing arts—the performative arts, performative arts practitioners, performative arts based research, performative strategies, performative pedagogy, performative sound design, ad infinitum—ushering in what has been termed the performative turn.*

¹³⁹ Traduction libre de : *What is performativity? And what would be the characteristics of a performative research paradigm? Is it enough to say that the performance/production is an event/ act/production that*



Je retiens au fil de sa réponse à ces questions des extraits qui me semblent significatifs, mais surtout indicatifs de la pensée de l'auteure. En repose à la première question qui est aussi la question fondamentale à savoir qu'est la performativité ?

la performativité doit être comprise en termes de force performative de l'art, c'est-à-dire sa capacité à effectuer un « mouvement » en pensée, en parole et en action dans le sensorium individuel et social. Ces mouvements permettent de reconfigurer les conventions de l'intérieur plutôt que de l'extérieur. Dans le contexte d'autres paradigmes de recherche, à savoir les paradigmes qualitatifs et quantitatifs, je soutiendrai que ce qui est en jeu, ce sont les possibilités qu'un paradigme performatif offre une nouvelle perspective sur la recherche, non seulement dans les sciences sociales et humaines, mais aussi dans les sciences.¹⁴⁰ (2016, p. 130)

Je paraphrase. La performativité en art, c'est de provoquer un « mouvement » par les moyens d'expression de la parole, des gestes et du jeu. Rappelons-nous du rôle performatif. Un type de mouvement est privilégié, celui qui provoque la reconfiguration de la normativité culturelle et sociétale de l'intérieur par l'action et non pas de l'extérieur par des discours théoriques. L'autrice, comme Haseman qu'elle nomme un peu plus loin, prône l'avènement d'un paradigme de recherche performative. Elle précise sa pensée dans l'extrait suivant :

La recherche création ou l'enquête sur les arts créatifs révèle de nouveaux modes et méthodologies qui pourraient être considérés comme constituant un nouveau paradigme de recherche distinct des modes dominants de recherche qualitative et quantitative qui constituent les modes de recherche par défaut dans l'académie. Ce nouveau paradigme de recherche pourrait être considéré comme le "paradigme performatif", un mode de recherche caractérisé par une performativité productive où l'art est à la fois productif en soi et constitue des données qui peuvent être analysées à l'aide de modes qualitatifs et esthétiques.¹⁴¹ (2016, p. 131)

Voyons en quoi consiste ce paradigme de recherche performative.

becomes the thing done and experienced by an audience? Are all performances/productions performative? Against what criteria do we assess the success or failure of a performance/production? Finally, can a performative model make valid "truth" claims that will be recognised by the broader research community?

¹⁴⁰ Traduction libre de : *the performative needs to be understood in terms of the performative force of art, that is, its capacity to effect "movement" in thought, word and deed in the individual and social sensorium. These movements enable a reconfiguration of conventions from within rather than outside of convention. Seen in the context of other research paradigms—namely the qualitative and quantitative paradigms of research—I will argue that what is at stake are the possibilities that a performative paradigm offers a new perspective on research not just in the social sciences and humanities, but also in the sciences.*

¹⁴¹ Traduction libre de : *artistic research or creative arts enquiry reveals new modes and methodologies that could be considered to constitute a new paradigm of research distinct from the dominant modes of qualitative and quantitative research that provide the default modes of research in the academy. This new paradigm of research could be deemed the "performative paradigm", a mode of research characterized by a productive performativity where art is both productive in its own right as well as being data that could be analysed using qualitative and aesthetic modes.*



Auparavant, l’auteurice avait précisé que dans le modèle du paradigme de la performativité, la recherche-crédation avait deux composantes, une création, soit un artefact ou une performance, ainsi qu’un exposé écrit, parfois appelé exegesis qui fournit non seulement une contextualisation sur le plan théorique et des pratiques apparentées, mais également des questionnements qui sont poursuivis par la création et dont les résultats sont consignés dans un récit de pratique :

l'art est la recherche et l'exposé écrit fournit le contexte discursif du projet de recherche¹⁴² (2016, p. 131)

Elle établit une distinction entre la recherche qualitative et la recherche performative sur la base du type de répétition, dans le premier cas c’est la stricte répétition du même en raison de l’obédience à des méthodologies figées et prescrites, dans le second cas, celui de la recherche performative, la répétition se fait avec une différence. Ainsi introduire une différence lors d’une itération c’est faire preuve de créativité, c’est faire une recherche-crédation :

Alors que dans le paradigme scientifique quantitatif, la validité de la recherche réside dans la répétition du même, le paradigme performatif fonctionne selon la répétition avec la différence. C’est le potentiel génératif de la recherche-crédation.¹⁴³ (2016, p. 132)

Puis l’auteurice rappelle le paradigme dominant où la vérité des énoncés descriptifs s’établit par leur correspondance avec une portion du monde ou de la réalité. L’énoncé performatif quant à lui est lié dès son énonciation à l’action :

La performativité offre un modèle alternatif, qui n’est plus fondé sur la vérité en tant que correspondance, mais qui met en place un tout autre paradigme. Je propose ici de revenir à la compréhension fondatrice de la performativité. Tout d’abord, nous avons établi que le modèle performatif du langage n’est pas fondé sur la correspondance entre un énoncé et les faits de la situation, mais que l’énonciation/la production fait en fait déjà partie des faits. L’acte performatif ne décrit pas quelque chose, mais fait quelque chose dans le monde. Ce "quelque chose" a le pouvoir de transformer le monde.¹⁴⁴ (2016, p. 137)

¹⁴² Traduction libre de : *the art is the research and the written exposition provides the discursive contextualization for the research project.*

¹⁴³ Traduction libre de : *while in the scientific quantitative paradigm the validity of research lies in repetition of the same, the performative paradigm operates according to repetition with difference. This is the generative potential of artistic research.*

¹⁴⁴ Traduction libre de : *Performativity offers an alternative model, one that is no longer grounded in the truth as correspondence, but sets up a different paradigm altogether. Here I propose to return to the foundational understanding of performativity. Firstly, we have established that the performative model of language is not based on the correspondence between a statement and the facts of the situation, but the utterance/production is actually already part of the facts. The performative act doesn’t describe something, but rather it does something in the world. This “something” has the power to transform the world.*



La recherche par la création est une forme de recherche basée à la fois sur le potentiel génératif de l'ambiguïté et sur l'indétermination inhérentes à une conduite esthétique. De plus, la pratique de cette forme de recherche implique la manipulation d'outil, d'instruments ou de machineries plus ou moins automatiques qui en retour, ont un effet sur nos gestes et les résultats, c'est le concept d'agentivité que les néomatérialistes ont mis de l'avant :

le potentiel « performatif » de la recherche création, c'est-à-dire la « reconnaissance du potentiel génératif de l'ambiguïté et de l'indétermination de l'objet esthétique » et la reconnaissance du fait que les instruments et les sujets de la recherche sont des coproducteurs dans cette entreprise collaborative que nous appelons la recherche.¹⁴⁵ (2016, p. 140)

J'aimerais revenir sur « le potentiel génératif de l'ambiguïté », je regarde le CRNTL l'ambiguïté, c'est l'entre les choses, l'interstice, mais aussi l'entrelacs, c'est l'interprétation multiple et non fixée. L'ambiguïté c'est l'ouverture aux possibles. Pour ce qui est de « l'indétermination de l'objet esthétique », on est encore là à une ouverture, une ouverture aux interprétations de cet objet d'un type particulier qui s'inscrit dans le registre de l'art, une ouverture à son devenir de sa conception à sa présentation publique, le tout soumis à la contingence.

Un des problèmes des artistes qui viennent à la recherche-crédation est de développer une autoréflexivité sur sa pratique, d'arriver à l'explicitier, la mettre en langage et à l'énoncer. En effet la création s'appuie sur des processus tacites, c'est-à-dire implicites ou non encore explicités, des processus liés au ressenti et aux affects ainsi qu'à l'expression :

Pour le chercheur artistique, le problème est souvent de reconnaître et de cartographier les transformations qui se sont produites, car la recherche artistique est émergente et expérimentale, impliquant une approche subjective et située qui s'appuie sur des processus tacites et intuitifs, ce qui rend difficile l'élaboration de modèles.¹⁴⁶ (2016, p. 141)

Pour l'auteure, l'enjeu consiste à consigner sinon cartographier ce qui advient durant la pratique de la recherche-crédation pour arriver à faire le récit de son expérience :

Les effets de la performativité dans l'art sont multidimensionnels - ils peuvent être discursifs, avoir des conséquences matérielles et/ou affectives. Comment évaluer ces effets ? Notre tâche consiste à trouver des moyens de cartographier le mouvement des concepts, des compréhensions, des méthodologies, des

¹⁴⁵ Traduction libre de : *the "performative" potential in artistic research, that is, the "recognition of the generative potential of the ambiguity and indeterminacy of the aesthetic object" and the acknowledgement that the instruments and subjects of the research are co-producers in this collaborative venture we call research.*

¹⁴⁶ Traduction libre de : *The problem for the artistic researcher is often recognising and mapping the transformations that have occurred, since artistic research is emergent and experiential, involving a subjective and situated approach that draws on tacit and intuitive processes that makes pattern-making difficult.*



pratiques matérielles, de l'affect et de l'expérience sensorielle qui se produit dans et à travers l'expérience de la recherche.¹⁴⁷ (p. 141)

La contribution de Dorothea von Hantelmann (2014) est soulignée dans plusieurs textes sur la performativité de l'art. Pour celle-ci, la performativité de l'art c'est « un niveau spécifique de production de sens » soit celui de la « production de réalité » :

Parler de performativité en relation avec l'art ne revient pas à définir une nouvelle catégorie d'œuvres d'art. Il s'agit plutôt de mettre en évidence un niveau spécifique de production de sens qui existe fondamentalement dans chaque œuvre d'art, bien qu'il ne soit pas toujours consciemment façonné ou traité, à savoir sa dimension de production de réalité. En ce sens, une orientation méthodologique spécifique accompagne la notion de performativité, créant une perspective différente sur ce qui produit du sens dans une œuvre d'art.¹⁴⁸ (2014, n/p)

Cette performativité par des actions de « production de la réalité » génère des impacts et des effets autant sur le contexte artistique, culturel et sociétal que sur les personnes qui en sont spectatrices et même qui, par la performativité de l'artefact ou de la performance, en deviennent les participant-e-s et même parfois des co-créateur-ric-e-s. :

La notion de performativité met en perspective le domaine contingent et insaisissable de l'impact et de l'effet que l'art produit à la fois sur le plan situationnel - c'est-à-dire dans un contexte spatial et discursif donné - et sur le plan relationnel, c'est-à-dire par rapport à un spectateur ou à un public.¹⁴⁹ (2014, n/p)

Puis, l'autrice soulève des questions dont les réponses sont de nature à cerner la performativité propre à une œuvre singulière :

Elle reconnaît la dimension productive, productrice de réalité, des œuvres d'art et les intègre au discours. Par conséquent, nous pouvons nous demander : quel type de situation une œuvre d'art produit-elle ? Comment situe-t-elle ses

¹⁴⁷ Traduction libre de : *The effects of the performative in art are multi-dimensional— they may be discursive, material consequences and/or affective. How then do we assess these effects? Our task is to find ways to map the movement in concepts, understandings, methodologies, material practice, affect and sensorial experience that arises in and through the research experience.*

¹⁴⁸ Traduction libre de : *To speak about the performative in relation to art is not about defining a new class of artworks. Rather, it involves outlining a specific level of the production of meaning that basically exists in every artwork, although it is not always consciously shaped or dealt with, namely, its reality-producing dimension. In this sense, a specific methodological orientation goes along with the performative, creating a different perspective on what produces meaning in an artwork.*

¹⁴⁹ Traduction libre de : *What the notion of the performative brings into perspective is the contingent and elusive realm of impact and effect that art brings about both situationally—that is, in a given spatial and discursive context—and relationally, that is, in relation to a viewer or a public.*



spectateurs ? Quels types de valeurs, de conventions, d'idéologies et de significations sont inscrits dans cette situation ?¹⁵⁰ (2014, n/p)

S'intéresser à la performativité d'une œuvre, c'est s'attarder aux effets et aux expériences qu'elle suscite, ainsi la performativité serait un phénomène qui relève de la réception de l'œuvre et non pas sa conception et sa réalisation ni une étude de type formelle :

Ce que la notion de performativité en relation avec l'art indique en fait, c'est un passage de ce qu'une œuvre d'art dépeint et représente aux effets et expériences qu'elle produit [...] En principe, la performance déclenche un changement méthodologique dans la façon dont nous regardons toute œuvre d'art et dans la façon dont elle produit du sens.¹⁵¹ (2014, n/p)

S'intéresser à la réception demande en effet un changement méthodologique, mais j'ajouterais que cela demande aussi un changement épistémologique. On s'intéresse à l'expérience des personnes par prisme de la phénoménologie alors qu'on s'intéresse au contexte culturel et sociétal par le prisme des études culturelles ou de la théorie critique. D'ailleurs l'auteure consacre le reste de sa contribution au tournant expérientiel en art.

Sarah Rubidge (2009) s'intéresse à la performativité des installations artistiques. Cette performativité consiste à susciter un engagement sensoriel et corporel des personnes participantes par la génération d'un environnement sonore un environnement sonore changeant qui en retour est influencé par les mouvements des personnes participantes :

une installation [est] « performative » parce qu'elle génère simultanément un nouvel environnement sonore en réponse aux comportements de chaque groupe de visiteurs lorsqu'ils s'engagent dans l'installation et un événement chorégraphique émergent lorsqu'ils se déplacent dans l'espace en réponse aux sons qu'ils génèrent.¹⁵² [...] le terme "immersif" est également régulièrement utilisé pour désigner ce type d'installations. (p. 596)

La performativité des installations interactives est croisée avec la chorégraphie pour produire des pratiques chorégraphiques inédites, augmentées par les technologies scéniques interactives :

¹⁵⁰ Traduction libre de : *It recognizes the productive, reality-producing dimension of artworks and brings them into the discourse. Consequently we can ask: What kind of situation does an artwork produce? How does it situate its viewers? What kind of values, conventions, ideologies, and meanings are inscribed into this situation ?*

¹⁵¹ Traduction libre de : *What the notion of the performative in relation to art actually points to is a shift from what an artwork depicts and represents to the effects and experiences that it produces [...] In principle, the performative triggers a methodological shift in how we look at any artwork and in the way in which it produces meaning.*

¹⁵² Traduction libre de : *a 'performative' installation on the grounds that it simultaneously generated a new sonic environment in response to the behaviours of each grouping of visitors as they engaged with the installation and an emergent choreographic event as they moved through the space in response to the sounds they were generating. [...] the term 'immersif', which is also regularly used when referring to installations of this kind.*



Un développement plus radical de ce mode d'expansion de la pratique chorégraphique augmentée par le numérique est apparu dans la performance contemporaine. Ici, l'environnement de performance lui-même, qui est en partie composé d'images virtuelles et de sons générés électroniquement, est modifié par le comportement chorégraphié des interprètes grâce à l'utilisation de technologies interactives.¹⁵³ (p 597)

L'auteure recadre la notion de performativité en lien avec le contexte événementiel où l'environnement scénique – les sons, les images animées – technologiquement médié, est généré au fur et à mesure en fonction du déroulement de la chorégraphie qui sent trouée affectée :

La notion de performativité [...] trouve ses racines dans des discours philosophiques plutôt que dans des discours sur la performance, et va au-delà de la notion de performance artistique en tant que telle. Dans le contexte des arts, la performativité est un concept complexe et deux types différents sont souvent invoqués. D'une part, le terme « performatif » peut être appliqué de manière vague aux pratiques de performance en tant que telles. D'autre part, il peut s'appliquer à des événements dans lesquels l'environnement dans lequel ils se déroulent est modifié au fur et à mesure, ce qui conduit à l'émergence de nouvelles images et/ou de nouvelles configurations des éléments présents dans l'environnement.¹⁵⁴ (p. 358)

Ce type de performativité, basé sur l'interactivité réciproque entre un dispositif scénique et des mouvements corporels, permet l'émergence de nouveauté ou de configurations inédites.

Je termine en rapportant les trois types de performativité en lien avec la chorégraphie :

Il s'agit de 1. des performances chorégraphiées qui se déroulent dans une installation plutôt que sur une scène ; 2. des performances chorégraphiées ou improvisées dans un environnement d'installation qui intègrent une certaine interactivité entre les systèmes technologiques réactifs et les artistes ; 3. des engagements interactifs dans un environnement d'installation entre les membres du « public » et les systèmes technologiques réactifs qui donnent lieu à des événements de performance informels.¹⁵⁵ (p. 601)

¹⁵³ Traduction libre de : *A more radical development of this expanding mode of choreographic practice has emerged in contemporary digitally enhanced performance. Here the performance environment itself, which is in part composed of virtual imagery and electronically generated sound, is modified by the choreographed behaviour of performers through the use of interactive technologies.*

¹⁵⁴ Traduction libre de : *The notion of performativity [...] go beyond the notion of artistic performance per se. In the context of the arts, performativity is a complex concept and two different types are often invoked. On the one hand the term 'performative' can be loosely applied to performance practices per se (Nollert 2004). On the other it can be applied to events in which the environment in which they take place is modified as the events progress, leading to the emergence of new imagery and/or new configurations of the elements present in the environment.*

¹⁵⁵ Traduction libre de : *These are: 1. choreographed performances that take place in an installation rather than a stage environment; 2. choreographed or improvised performances in an installation environment which incorporate a measure of interactivity between responsive technological systems and performers; 3.*



4.7. La performativité posthumaniste de la matérialité

Pour clore cette revue des différentes conceptions de la performativité, je présente une forme de performativité de la matérialité à partir du texte de Karen Barad (2003) intitulé *La performativité posthumaniste : Vers une compréhension de la manière dont la matière devient objet de préoccupation*¹⁵⁶ Pour la compréhension j'ai annulé le jeu de répétition des mêmes formes avec des significations différentes ce qui néanmoins crée un lien implicite entre les deux mots.

Karen Barad est difficile à lire, la pensée qu'elle y développe l'est tout autant. Je ne m'attache ici qu'à la notion de performativité posthumaniste qu'elle propose. Pour ce faire, elle croise le réalisme agential qui est sa propre onto-épistémologie du monde principalement basée sur la physique quantique avec les propositions de Butler.

Elle fait d'abord une critique implacable du représentationnalisme qui est un double reflet : soit que « les catégories grammaticales reflètent la structure sous-jacente du monde » et le « pouvoir des mots de refléter des phénomènes » :

La croyance selon laquelle les catégories grammaticales reflètent la structure sous-jacente du monde est une habitude de pensée toujours séduisante qui mérite d'être remise en question. En effet, la croyance représentative dans le pouvoir des mots de refléter des phénomènes préexistants est le substrat métaphysique qui soutient les croyances socio-constructivistes, ainsi que les croyances réalistes traditionnelles.¹⁵⁷ (p. 802)

J'en comprends que d'une part le représentationnalisme aborde les pratiques discursives sur le monde comme une suite d'énoncés et applique au monde les catégories qui la structurent, actants, actions, temporalité, spatialité, subordination, causalité, conséquence, conditionnalité, etc., et d'autre part, il y a le lien entre les mots et les réalités ou idées qu'ils désignent.

Ce qui pose problème, c'est que le représentationnalisme passe par le langage et est limité aux « choses préexistantes », alors que la performativité des pratiques discursives est une participation active dans le devenir des choses :

Une compréhension performative des pratiques discursives remet en question la croyance représentationnaliste dans le pouvoir des mots de représenter des choses préexistantes. La performativité, correctement interprétée, n'est pas une invitation à tout transformer (y compris les corps matériels) en mots ; au

interactive engagements in an installation environment between 'audience' members and responsive technological systems that give rise to informal performance events.

¹⁵⁶ Traduction libre de : *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*

¹⁵⁷ Traduction libre de : *The belief that grammatical categories reflect the underlying structure of the world is a continuing seductive habit of mind worth questioning. Indeed, the representationalist belief in the power of words to mirror preexisting phenomena is the metaphysical substrate that supports social constructivist, as well as traditional realist, beliefs.*



contraire, la performativité est précisément une contestation du pouvoir excessif accordé au langage pour déterminer ce qui est réel.¹⁵⁸ (p. 802)

Ce changement vers la performativité déplace le centre d'intérêt vers les pratiques :

L'évolution vers des alternatives performatives au représentationnalisme déplace l'attention des questions de correspondance entre les descriptions et la réalité (par exemple, reflètent-elles la nature ou la culture ?) vers des questions de pratiques, d'actes et d'actions.¹⁵⁹ (p. 802)

La performativité selon Barad dépasse le cadre humaniste, humanocentriste pour inclure les entités matérielles « en tant que participant actif au devenir du monde » :

Je propose une élaboration de la performativité - une élaboration matérialiste, naturaliste et posthumaniste - qui donne à la matière son dû en tant que participant actif au devenir du monde, à son « intra-activité » permanente.¹⁶⁰ (p. 803)

Elle fait remarquer que le représentationnalisme reposait sur le présupposé d'une dualité ontologique entre les représentations et ce qu'elles représentent :

Le représentationnalisme est la croyance en la distinction ontologique entre les représentations et ce qu'elles sont censées représenter ; en particulier, ce qui est représenté est considéré comme indépendant de toutes les pratiques de représentation.¹⁶¹ (p. 804)

Barad affirme que la plupart des personnes qui font de la recherche, qu'elle soit scientifique portant sur la réalité matérielle du monde et celles pour qui la connaissance et même l'identité est le fait d'une construction sociale, participent du représentationnalisme, dans la mesure où le rapport au monde n'est pas immédiat, il est plutôt médié par des représentations :

Les réalistes scientifiques et les constructivistes sociaux estiment que la connaissance scientifique (sous ses multiples formes de représentation telles

¹⁵⁸ Traduction libre de : *A performative understanding of discursive practices challenges the representationalist belief in the power of words to represent preexisting things. Performativity, properly construed, is not an invitation to turn everything (including material bodies) into words; on the contrary, performativity is precisely a contestation of the excessive power granted to language to determine what is real.*

¹⁵⁹ Traduction libre de : *The move toward performative alternatives to representationalism shifts the focus from questions of correspondence between descriptions and reality (e.g., do they mirror nature or culture?) to matters of practices/ doings/actions.*

¹⁶⁰ Traduction libre de : *I offer an elaboration of performativity—a materialist, naturalist, and posthumanist elaboration—that allows matter its due as an active participant in the world's becoming, in its ongoing "intra-activity."*

¹⁶¹ Traduction libre de : *Representationalism is the belief in the ontological distinction between representations and that which they purport to represent; in particular, that which is represented is held to be independent of all practices of representing.*



que les concepts théoriques, les graphiques, les traces de particules, les images photographiques) nous permet d'accéder au monde matériel.¹⁶² (p. 805)

Une approche performative délaisse la représentation qui est en quelque sorte un redoublement à l'aide de formulations en langage académique au profit d'une mise en action du langage, d'un engagement dans les pratiques même de production de discours :

Une compréhension performative, qui déplace l'accent des représentations langagières vers les pratiques discursives.¹⁶³ (p. 807)

Puis, Barad reprend sa formulation d'une performativité posthumaniste en énumérant différents facteurs dont la nature et l'ontologie sont diversifiés, des facteurs qui habituellement se constituent des dualités se trouvent réunis et mis à plat :

Je propose une notion spécifiquement posthumaniste de la performativité, qui intègre d'importants facteurs matériels et discursifs, sociaux et scientifiques, humains et non humains, naturels et culturels.¹⁶⁴ (p. 808)

Plus loin, Barad décrit ces pratiques « matérielles-discursives » qui sont à la base de la performativité posthumaniste :

Les pratiques matérielles-discursives sont des actes itératifs spécifiques - des intra-actions agentielles - par lesquels la matière est engagée et articulée de manière différentielle (dans l'émergence de limites et de significations), reconfigurant le champ des possibilités matérielles-discursives dans la dynamique itérative de l'intra-activité qu'est l'agentivité.¹⁶⁵ (p. 822)

Pour saisir à quoi réfère la qualification des pratiques « matérielles-discursives » d'intra-actions agentielles, il faut plonger plus profondément dans les bases ontologiques du réalisme agentiel où la relationnalité précède l'émergence des individus et des entités en tant que tels. Barad (2007) utilise le terme intra-relation pour bien marquer que la dynamique relationnelle se produit à l'intérieur des enchevêtrements :

Être enchevêtré ne signifie pas simplement être mêlé à un autre, comme lors de la jonction d'entités séparées, mais ne pas avoir d'existence indépendante et autonome. L'existence n'est pas une affaire individuelle. Les individus ne préexistent pas à leurs interactions ; au contraire, les individus émergent à

¹⁶² Traduction libre de : *both scientific realists and social constructivists believe that scientific knowledge (in its multiple representational forms such as theoretical concepts, graphs, particle tracks, photographic images) mediates our access to the material world.*

¹⁶³ Traduction libre de : *A performative understanding, which shifts the focus from linguistic representations to discursive practices.*

¹⁶⁴ Traduction libre de : *I propose a specifically posthumanist notion of performativity—one that incorporates important material and discursive, social and scientific, human and nonhuman, and natural and cultural factors.*

¹⁶⁵ Traduction libre de : *Material-discursive practices are specific iterative enactments—agential intra-actions—through which matter is differentially engaged and articulated (in the emergence of boundaries and meanings), reconfiguring the material-discursive field of possibilities in the iterative dynamics of intra-activity that is agency.*



travers et par l'enchevêtrement de leurs intra-relations. Ce qui ne veut pas dire que l'émergence se produit une fois pour toutes, en tant qu'événement ou en tant que processus se déroulant selon une mesure extérieure de l'espace et du temps, mais plutôt que le temps et l'espace, comme la matière et le sens, naissent, sont reconfigurés de manière itérative à travers chaque action interne, rendant ainsi impossible la distinction absolue entre création et renouvellement, début et retour, continuité et discontinuité, ici et là, passé et futur.¹⁶⁶ (2007, p. ix)

En ce qui a trait à l'agentivité, qui chez les autres néo-matérialistes désigne le pouvoir d'action des entités, Barad propose un renversement, l'agentivité préexiste aux entités, c'est le "faire"/"être" dans l'intra-activité des enchevêtrements :

L'agentivité est une question d'intra-action ; c'est un acte, et non quelque chose que quelqu'un ou quelque chose possède. L'agentivité ne peut être désignée comme un attribut des "sujets" ou des "objets" (puisqu'ils ne préexistent pas en tant que tels). L'agentivité n'est pas un attribut quel qu'il soit - c'est "faire"/"être" dans son intra-activité. L'agentivité est la mise en œuvre de changements itératifs dans des pratiques particulières par le biais de la dynamique de l'intra-activité.¹⁶⁷ (2003, p. 827)

Je reviens aux pratiques « matérielles-discursives » et je constate que Barad conjoint dans la même expression. La matérialité et le langage qui sont habituellement tenues pour dichotomiques, la matérialité étant éminemment concrète et les énoncés langagiers relevant de l'abstraction, tout comme la pensée. Pour Barad, c'est l'articulation de l'un à l'autre qui produit la signification, ils sont en quelque sorte co-constitutifs :

Les pratiques discursives et les phénomènes matériels ne se situent pas dans une relation d'externalité l'un par rapport à l'autre ; au contraire, le matériel et le discursif sont mutuellement impliqués dans la dynamique de l'intra-activité. La relation entre le matériel et le discursif est une relation d'implication mutuelle. Ni les pratiques discursives ni les phénomènes matériels ne sont ontologiquement ou épistémologiquement antérieurs. Aucun ne peut être expliqué en termes de l'autre. Aucun n'est réductible à l'autre. Aucun n'a de statut privilégié dans la détermination de l'autre. Aucun n'est articulé ou

¹⁶⁶ Traduction libre de : *To be entangled is not simply to be intertwined with another, as in the joining of separate entities, but to lack an independent, self-contained existence. Existence is not an individual affair. Individuals do not preexist their interactions; rather, individuals emerge through and as part of their entangled intra-relating. Which is not to say that emergence happens once and for all, as an event or as a process that takes place according to some external measure of space and of time, but rather that time and space, like matter and meaning, come into existence, are iteratively reconfigured through each intra-action, thereby making it impossible to differentiate in any absolute sense between creation and renewal, beginning and returning, continuity and discontinuity, here and there, past and future.*

¹⁶⁷ Traduction libre de : *Agency is a matter of intra-acting; it is an enactment, not something that someone or some-thing has. Agency cannot be designated as an attribute of "subjects" or "objects" (as they do not preexist as such). Agency is not an attribute whatsoever—it is "doing"/"being" in its intra-activity.*



articulable en l'absence de l'autre ; la matière et le sens s'articulent mutuellement.¹⁶⁸ (2007, p. 152)

Dans l'extrait qui suit, Barad précise que dans le cadre du paradigme qu'elle propose, le réalisme agential, les pratiques discursives ne sont pas le fait de l'activité humaine mais des reconfigurations qui ont cours lors des intra-activités itératives et que c'est ainsi qu'émergent les significations.

Dans le cadre du réalisme agential, les pratiques discursives ne sont pas des activités humaines mais plutôt des (re)configurations matérielles spécifiques du monde à travers lesquelles les déterminations locales des limites, des propriétés et des significations sont mises en œuvre de manière différenciée. La matière n'est pas une essence fixe, mais plutôt une substance dans son devenir intra-actif - non pas une chose, mais un acte, une fusion d'actions. Et la performativité n'est pas comprise comme une citationalité itérative (Butler) mais plutôt comme une intra-activité itérative.¹⁶⁹ (2003, p. 828)

C'est ainsi que sa conception de la performativité se distingue de celle proposé par Judith Butler.

Toutes ces distinctions ayant été établies, je suis maintenant prêt à examiner les rapport de la recherche à la performance et à la performativité.

¹⁶⁸ Traduction libre de : *Discursive practices and material phenomena do not stand in a relationship of externality to each other; rather, the material and the discursive are mutually implicated in the dynamics of intra-activity. The relationship between the material and the discursive is one of mutual entailment. Neither discursive practices nor material phenomena are ontologically or epistemologically prior. Neither can be explained in terms of the other. Neither is reducible to the other. Neither has privileged status in determining the other. Neither is articulated or articulable in the absence of the other; matter and meaning are mutually articulated.*

¹⁶⁹ Traduction libre de : *On an agential realist account, discursive practices are not human-based activities but rather specific material (re)configurings of the world through which local determinations of boundaries, properties, and meanings are differentially enacted. And matter is not a fixed essence; rather, matter is substance in its intra-active becoming—not a thing but a doing, a congealing of agency. And performativity is not understood as iterative citationality (Butler) but rather iterative intra-activity.*



5. Références

- Austin, J.L. (1962/1970). *Quand dire, c'est faire [How to do things with words]*. (Lane, G. et F. Récanati, Trad.). Paris : Seuil.
- Bal, M. (2001). Memory acts: performing subjectivity. *Boijmans bulletin*, 1(2).
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs.*, 28(3), 801.
- Barad, K.M. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London : Duke University Press.
- Bolt, B. (2016). Artistic Research: A Performative Paradigm? *PARSE Journal*, (3).
- Butler, J. (1990). *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. New York : Routledge.
- Butler, J. (1997). *The psychic life of power: Theories in subjection*. : Stanford University Press.
- Carlson, M. (1996/2013). *Performance: A critical introduction*. : Routledge.
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (1972/2007). *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. : PUF.
- Dirksmeier, P. et Helbrecht, I. (2008). Time, non-representational theory and the "performative turn" - Towards a new methodology in qualitative social research. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 9(2)
- Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, 92(1), 205.
- Fischer-Lichte, E. (2007/2014). The concept of performance *The Routledge introduction to theatre and performance studies* : Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance : a new aesthetics*. New York : Routledge.
- Gond, J.-P., Cabantous, L., Harding, N. et Learmonth, M. (2016). What Do We Mean by Performativity in Organizational and Management Theory? The Uses and Abuses of Performativity. *International Journal of Management Reviews*, 18(4), 440-463.
- Gould, T. (1995). The unhappy performative. Dans Parker, A. et E. K. Sedgwick (dir.), *Performativity and performance*. New York : Routledge.
- Hamacher, W. (2001). Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida's 'Specters of Marx'. Dans Rand, R. et J. Derrida (dir.), *Futures: Of Jacques Derrida* : Stanford University Press.
- Hamera, J. (2006). Performance, Performativity, and Cultural Poiesis in Practices of Everyday Life. Dans Madison, D. S. et J. Hamera (dir.), *The Sage handbook of performance studies*. Thousand Oaks : Sage.
- Hantelmann, D.v. (2014). The Experiential Turn. Dans Carpenter, E. (dir.), *On Performativity*.
- Horanyi, R. (2014). Performance and performativity. Dans Elliott, A. (dir.), *Routledge handbook of social and cultural theory*.



- Ingold, T. (2013). *Marcher avec les dragons*. (Madelin, P., Trad.) : Zones sensibles.
- Jean, G. (2014). Michel Henry et la métaphysique de la présence. Dans Jean, G. et J. Leclercq (dir.), *LECTURES DE MICHEL HENRY*.
- Kosofsky Sedgwick, E. et Frank, A. (2003). *Touching feeling : affect, pedagogy, performativity*. Durham : Duke University Press.
- Krämer, S. (2014). Connecting Performance and Performativity: Does It Work? Dans Cull, L. et A. Lagaay (dir.), *Encounters in performance philosophy* (p. 223-237) : Springer.
- Loxley, J. (2007). *Performativity*. London; New York : Routledge.
- Madison, D.S. et Hamera, J. (2006). Performance Studies at the Intersections. Dans Madison, D. S. et J. Hamera (dir.), *The Sage handbook of performance studies*. Thousand Oaks : Sage.
- Miller, J.H. (2007). Performativity as Performance / Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity. *South Atlantic Quarterly*, 106(2), 219-235.
- Parker, A. et Sedgwick, E.K. (1995). *Performativity and performance*. New York : Routledge.
- Phelan, P. (1993). The ontology of performance: representation without reproduction *Unmarked : the politics of performance*. London ;: Routledge. doi: 10.4324/9780203359433
- Pollock, D. (2007). The Performative "I". *Cultural Studies? Critical Methodologies*, 7(3), 239-255.
- Rubidge, S. (2009). Performing Installations: Towards an understanding of choreography and performativity in interactive installations. Dans Butterworth, J. et L. Wildschut (dir.), *Contemporary choreography : a critical reader*. London : Routledge.
- Schechner, R. (2002/2020). *Performance studies : an introduction*. London; New York : Routledge.
- Senatore, M. (2013). *Performatives after deconstruction*. London ; New York, NY : Bloomsbury.
- Sommerfeldt, S.C., Caine, V. et Molzahn, A. (2014). Considering performativity as methodology and phenomena. 15(2)
- Stiénon, V. (2014). Mimésis. Dans Glinoyer, A. et D. Saint-Amand (dir.), *Socius : ressources sur le littéraire et le social*.
- Walker, J.A. (2003). Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence. *The Yale Journal of Criticism*, 16(1), 149–175.
- Zelezny, J.A. (2010). Judith butler: Performativity and dramaturgy. Dans Cull, L. (dir.), *Performance Philosophy, A research network for the field of Performance Philosophy*.

