

Documentation et Transformance

Jonathan Lamy

Number 115, Fall 2013

Performatifs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70112ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamy, J. (2013). Documentation et Transformance. *Inter*, (115), 27–29.

DOCUMENTATION ET TRANSFORMANCE

► JONATHAN LAMY

DOCUMENTATION

On ne peut penser – ni critiquer ou enseigner – l'art action sans sa documentation. L'histoire de la performance s'écrit grâce à ses illustrations, depuis au moins la parution, en 1965, de *Happenings* de Michael Kirby, dont le sous-titre est *An Illustrated Anthology*. Pourtant, le statut des documents qui rendent compte d'une œuvre d'art action s'avère particulièrement ambigu : des traces fortes et précieuses mais, pour ainsi dire, sans identité propre. Philip Auslander, théoricien du théâtre et de la performance¹, a réfléchi à cette question lors d'une conférence intitulée « Surrogate Performances : Performance Documentation and the New York Avant-Garde ». Prononcée à l'UQAM en février dernier, elle s'inscrivait dans le cadre des travaux du groupe de recherche Performativité et effets de présence, animé par Josette Féral et Louise Poissant².

Philip Auslander soutient que les photographies de performance sont elles aussi *performatives*, au sens où l'entend Austin, c'est-à-dire qu'elles réalisent ce qu'elles représentent ». Plus qu'un témoignage, ces images sont également plus que de simples archives. Même si les moyens techniques ont grandement varié depuis l'époque étudiée par Auslander, passant de la photographie en noir et blanc au numérique et des bobines 16 mm au HD, l'enjeu reste le même : transmettre l'œuvre action afin que ceux qui n'y ont pas assisté puissent à leur tour en faire l'expérience. En ce sens, l'acte de documenter une performance demeure une pratique qui est, comme le souligne Auslander, consciente de ce qu'elle fait. Elle sait qu'elle regarde pour d'autres, qu'elle capte pour donner à voir.

Dans le contexte des happenings à New York au milieu du XX^e siècle, un photographe comme Robert R. McElroy (1928-2012) avait le souci de produire des images afin que les œuvres éphémères d'Allan Kaprow, de Carolee Schneemann et autres puissent rejoindre un plus large public et éventuellement passer à la postérité. Sa démarche se rapprochait de celle du reportage. La photographie de performance tiendrait ainsi davantage du photojournalisme que du portrait ou de la photo d'art. Comme le mentionnait également Auslander, le photographe Peter Moore ne considérerait pas ses images, notamment celles du mouvement Fluxus, comme des œuvres d'art, mais comme de la photodocumentation. Ce type d'images vise à rapporter l'action sans l'analyser, l'interpréter ou lui donner un filtre particulier. Le photographe, suivant cette posture, se doit d'être objectif derrière son objectif.

Par conséquent, il ne s'agit pas de faire une « bonne » photo. C'est le point de vue défendu notamment par la photographe et vidéaste Babette Mangolte, qui a documenté les créations de plusieurs performeurs et chorégraphes de la scène new-yorkaise depuis les années soixante-dix, et dont le travail est exposé présentement à la Galerie Vox à Montréal. Ici, les critères qui permettent habituellement de juger d'une image (composition, éclairage, etc.) s'estompent, n'importent plus. Même que de nombreuses images de performance sont pour ainsi dire des photos « ratées ». Les quelques-unes qui ont été prises lors de l'action *Shoot* (1971) de Chris Burden en sont un bon exemple : elles sont généralement floues et somme toute peu intéressantes sur le plan visuel. Pourtant, elles rendent la performance, son mouvement, sa tension. Elles se substituent à l'action – d'où le titre de la conférence de Philip Auslander : « Surrogate Performances » – et permettent au regardeur de la reconstruire mentalement.

Ce sera là l'objectif même de la photographie de performance : s'effacer en tant qu'image afin que l'action prenne toute la place et que l'action, aussi, continue d'exister, qu'elle ne disparaisse pas avec la fin de ce moment présent qu'est la performance. Les photos et vidéos documentaires prolongent ainsi l'œuvre, s'y ajoutent. Elles invitent à considérer la performance non pas comme la seule action d'un artiste devant un public, mais comme un geste qui s'inscrit dans l'histoire et qui peut être réactivé par

sa documentation. La performance – ce quelque chose qui a eu lieu – se compose, à la manière d'un événement, de ce qui en rend compte : photos, vidéos, enregistrements sonores, croquis, récits. Tous ces documents accompagnent l'action, participent de sa signification et ont la possibilité de s'y substituer. D'ailleurs, les droits des images appartiennent souvent au performeur et non au photographe, dont le nom n'est pas toujours mentionné. Dans bien des cas, le copyright revient à la personne qui a créé l'action plutôt qu'à celle qui l'a captée avec sa caméra, ce qui contribue à l'ambiguïté de ces documents.

Bien entendu, les images de la performance ne sont pas la performance, mais sa représentation. « Ceci n'est pas une action », dirait Magritte. En voir un document n'équivaut pas à y assister. De plus, ces images peuvent parfois réduire une performance qui comporte plusieurs actions à un seul moment figé. C'est le cas pour *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, où le geste – capté par une photographie célèbre : elle lit un texte en déroulant un parchemin inséré dans son vagin – n'est qu'un des mouvements de sa manœuvre. Cela dit, et reconnaissant les limites de la documentation de la performance, nous aurions tort de la dévaluer ou de considérer qu'elle n'a aucune valeur. Sans elle, certaines œuvres auraient tout simplement disparu et « sombré dans l'abîme du rêve », comme le dirait le poète. Pensons à la *Danse dans la neige* (1948) de Françoise Sullivan – une des premières performances exécutées au Québec – dont l'archive sur pellicule 16 mm a été perdue. Sans les photographies de Maurice Perron, cette œuvre serait aujourd'hui proprement infigurable, et il serait impossible de s'en faire une idée, même imparfaite ou fragmentée.

Ainsi, la documentation permet de faire l'expérience de la performance après son déroulement, que ce soit dans un livre, une revue, une galerie, un musée, une salle de classe ou sur le Web. Elle nous indique que l'action d'art a une portée plus grande que sa réalisation immédiate, que les performances continuent de nous parler et de nous questionner plusieurs années après qu'elles aient eu lieu. C'est pourquoi ces images documentaires ont un pouvoir performatif réel. Devant elles, « représenter, c'est faire », pourrait-on affirmer en paraphrasant Austin, comme le faisait Auslander en disant que ces documents « *do things with pictures* », déplaçant le célèbre titre du philosophe du langage *How to Do Things with Words*. Les images performatives, comme les énoncés performatifs, peuvent affecter la réalité et changer quelque chose du monde. À cet égard, la documentation laisse la performance agir à travers l'image.

TRANSFORMANCE

Dans son important ouvrage *Performance Theory*, Richard Schechner utilise le néologisme *transformance* pour nommer le pouvoir transformateur de l'acte performatif. Fusion des mots *transformation* et *performance*, ce terme n'est pas tant défini par Schechner que posé comme une évidence au sein de ce schéma fort simple : « *actuality 1* → *transformance* → *actuality 2* »³. Cette équation illustre le fait que la performance change l'état des choses. À la manière du rituel, qui agit sur le cours du monde, que ce soit de manière symbolique (en rejouant un événement mythique) ou bien réelle (le mariage, par exemple), ce qui précède et ce qui suit la performance diffèrent.

Théoricien du théâtre et pionnier des *performance studies*, Richard Schechner s'est inspiré des travaux sur les rituels de l'anthropologue Victor Turner avec qui il a collaboré. La conception de la performance élaborée par Schechner – et, par extension, cette transdiscipline que sont les études de la performance – naît en quelque sorte de cette rencontre entre le théâtre et l'anthropologie. La transformance nomme ainsi la dimension formatrice qu'on retrouve à la fois dans l'énonciation performative (les « actes de langage » décrits par Austin), l'art, le théâtre et le rituel. Schechner écrit : « *As in all rites of passage something had happened during the performance. The performance both symbolized and actualized the change in status* »⁴. La performance fait advenir quelque chose. Durant une action performative, quelque chose arrive, se passe. Et non seulement la performance change-t-elle le cours des choses, mais elle incarne et montre le changement en tant que processus.

PERFORMER TRANSFORME

La notion de transformance proposée par Schechner prolonge la définition du performatif selon Austin. Lorsque le prêtre, pour reprendre l'exemple célèbre, déclare que « vous êtes unis par les liens sacrés du mariage », deux personnes sont dès lors mariées. Il y a là performativité (la parole agit sur ceux à qui elle est adressée) mais aussi transformation (deux célibataires deviennent mari et femme). En un mot : *transformativité*. En effet, quelque chose change sous l'effet du performatif. Avant et après la performance, une partie du monde (ou de nous-mêmes) n'est plus intacte.

En changeant le préfixe *per-* par celui de *trans-*, la transformance met l'accent sur la mutabilité de la forme ou de l'état des choses et des êtres. Car si *per-* désigne l'« excès », la performance consisterait en un excès de forme, une permanence, une perfection. En termes sportifs, la performance nomme d'ailleurs ce qui s'approche de la perfection, de l'exécution d'une norme idéale, par exemple telle ou telle figure en plongeon. Le préfixe *trans-*, quant à lui, signifie « par-delà », « au-delà de », « à travers » ; il marque le « passage » (*transporter*), le « changement » (*transformation*), mais aussi la « modification » (*transpercer, transgresser*).

En art, la performativité se renforce grâce à sa capacité non pas à répondre aux normes, mais à les déplacer, parfois radicalement. Ainsi, une performance, plutôt que d'être une œuvre qui comble les attentes, questionne les attentes, notamment quant à la conception de l'art. À la manière du *ready-made*, une action, dans un contexte précis, devient une œuvre. Un urinoir ou des déjections humaines ne relèvent généralement pas du champ de l'art, mais ils se trouvent au cœur de la *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp et de la *Merda d'Artista* (1961) de Piero Manzoni. De même, découper une robe ou tirer à la carabine ne sont pas des gestes *a priori* artistiques, mais ils revêtent cette caractéristique dans *Cut Piece* (1965) de Yoko Ono et *Shoot* (1971) de Chris Burden. Dans ce dernier cas, il ne s'agit pas d'effectuer un tir parfait, mais d'altérer la forme, la signification et la portée de cette action.

Ainsi, performer transforme. *Performance* et *transformance* illustrent le fait que les choses n'ont pas toujours été telles qu'elles le sont, mais également qu'elles sont appelées à changer à nouveau. Si le monde bouge, c'est que le performatif parvient à le faire bouger. Pour reprendre le schéma de Schechner, notons qu'il y avait, avant l'*actuality 2*, une *actuality 1*. Et qu'après, il y aura possiblement une *actuality 3*. Le performatif opère une transformation permanente du réel. Dans le cas des rituels et des actes de langage, la





> ORLAN, *La deuxième bouche*, cibachrome sous Diasec (sept exemplaires), 120 x 175 cm, 21 novembre 1993. Septième opération chirurgicale-performance à New-York, dite *Omniprésence*. Photo : Vladimir Sichov pour Sipa-Press et Bernard Renoux. Collection du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire.

< Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, New York, 1975. © Carolee Schneemann.

modification est aisément identifiable : deux personnes qui n'étaient pas mariées le sont désormais, une promesse ou un pari est engagé, etc. En art de performance, la nature de la transformation apportée par l'action demeure plus difficile à cerner. Quelque chose est arrivé durant la performance, comme le rappelle Schechner, mais, justement, qu'est-il arrivé ?

CE QUI SE PASSE

Si la performance implique la modification d'un objet ou encore du corps de l'artiste (par la chirurgie, par exemple, chez ORLAN), ce qui est transformé apparaît clairement. Mais cela s'avère plus complexe dans de nombreuses autres œuvres, surtout si l'on tente de cerner la transformation du point de vue de la réception, car l'œuvre de performance produit un effet sur ceux et celles qui en font l'expérience par le questionnement qu'elle aura fait naître dans leur esprit, la façon dont elle sera parvenue à les toucher ou à les bousculer. « La performance se mesure dans et par ses effets⁵ », écrit Chantal Pontbriand. Ainsi, les réponses aux questions *que se passe-t-il ?* et *que s'est-il passé ?* varieront selon le spectateur. De même, ce qui sera transformé chez un spectateur peut différer grandement d'un autre, voire s'opposer.

Si elle modifie le réel de manière effective ou symbolique, la performance nous oblige par conséquent à reconsidérer notre rapport au réel. Et si la performativité réside dans la transformation de quelque chose du monde, elle réside également dans la transformation de la perception que nous en avons. Les pratiques performatives ne cessent de s'en prendre à nos conventions, de chercher à transformer la pensée, à la mettre en mouvement. Durant la performance, ces conventions sont en quelque sorte suspendues, dans un temps indéterminé, quelque part entre une *actualité 1* et une *actualité 2*, celui-là même du devenir, de l'acte de devenir.

Dans son introduction à l'ouvrage *The Ends of Performance*, Peggy Phelan écrit : « *This transformative becoming is the almost always elegiac function of performance theory and writing, if not performance itself.* » La transformation toucherait, en plus de la performance comme telle, sa théorie et sa critique. Ainsi, performer transforme, mais penser la performance et écrire sur cette notion ou sur une œuvre performative transformeraient également, participeraient d'une même volonté de transformation. Pour Phelan, ce désir a quelque chose de nostalgique, d'élegiac, puisque le performatif a toujours déjà eu lieu.

La performance advient en effet dans un présent impossible, insaisissable. Schechner conjugait d'ailleurs lui aussi au passé : « *[S]omething had happened during the performance.* » Autrement dit, ce qui se passe durant la performance n'arrive pas, mais est arrivé. Lorsque nous la pensons, nous sommes invariablement après la performance, dans cette *actualité 2*, à ressentir l'effet du performatif et à mesurer la différence avec l'*actualité 1*. Nous ne pouvons que tenter de figurer ce que pouvait être le monde avant qu'il soit tel qu'il est. Cette projection participe pour Phelan d'un état mélancolique, qui rêve au temps où les choses n'avaient pas cessé de devenir, n'étaient pas encore devenues.

Pour Judith Butler, au contraire, ce désir de transformation s'inscrit plutôt dans une volonté politique. Il fonde l'agentivité du sujet. Le sujet du *gender trouble* ne souhaite pas retourner avant la fixation de catégories identitaires stables, mais désire plutôt s'en affranchir. Il désire déstabiliser, assouplir, redéfinir ces catégories. Il ne cherche pas à retourner à un idéal antérieur, mais à continuer de devenir. Pour Butler, ce que Schechner nomme la transformation ne se réduit pas à expliquer le changement d'une *actualité 1* en une *actualité 2*. Et le devenir transformatif évoqué par Phelan serait plutôt continu, appelant sans relâche de nouvelles définitions et de nouvelles représentations du monde. Selon Butler, nous ne sommes pas des « *ready-made subjects* »⁷ ; nous serions plutôt en constant devenir, en constante transformation. En tant que notion et en tant qu'œuvre singulière, la performance incarne cette transformation. ◀

Notes

- 1 Professeur à la Georgia Institute of Technology, à Atlanta, on lui doit les essais *Presence and Resistance* (1995), *From Acting to Performance* (1997), *Performing Glam Rock* (2006), de même que la direction des quatre volumes de *Performance : Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, parus chez Routledge en 2003.
- 2 Celles-ci ont récemment fait l'objet de deux publications : *Pratiques performatives : body remix* (2012) et *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques* (2013), aux Presses universitaires de Rennes.
- 3 Richard Schechner (1988), *Performance Theory*, Routledge, 2003, p. 127.
- 4 *Ibid.*
- 5 Chantal Pontbriand, *Fragments critiques (1978-1998)*, Jacqueline Chambron, coll. « Critiques d'art », 1998, p. 61.
- 6 Peggy Phelan et Jill Lane (dir.), *The Ends of Performance*, New York University Press, 1998, p. 11.
- 7 Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990, p. 149.

JONATHAN LAMY est chercheur postdoctoral au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT) de l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC). Ses recherches portent sur l'art performance, l'amérindianité et la littérature québécoise. Il a publié deux livres de poésie aux Éditions du Noroît : *Le vertige dans la bouche* et *Je t'en prie*. Il entretient également une pratique en performance où il conjugue la poésie sonore, la poésie action et l'intervention dans l'espace public.