# Introduction

Valeria de Luca

▶ **To cite this version:**

Valeria de Luca. Introduction. Signata - Annales des sémiotiques, 2020. hal-02907281

**HAL Id: hal-02907281**
**https://unilim.hal.science/hal-02907281**

Submitted on 27 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Signata**
Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics

**11 | 2020**
**Le sens de la performance : à partir des arts vivants**

# Introduction

**Valeria De Luca**

**Édition électronique**
URL : http://journals.openedition.org/signata/2918
ISSN : 2565-7097

**Éditeur**
Presses universitaires de Liège (PULg)

**Édition imprimée**
ISBN : 9782875622440
ISSN : 2032-9806

**Référence électronique**
Valeria De Luca, « Introduction », *Signata* [En ligne], 11 | 2020, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 25 juillet 2020. URL : http://journals.openedition.org/signata/2918

Ce document a été généré automatiquement le 25 juillet 2020.

Signata - PULg

# Introduction

Valeria De Luca

1 Le titre du présent dossier de Signata est *Le sens de la performance : à partir des arts vivants*, sur lequel il nous semble nécessaire de s'attarder afin de présenter ses visées théoriques et la manière dont chaque contribution s'y inscrit.

2 Comme son titre l'indique, le projet entamé par ce numéro ne pose pas *en amont* la constitution d'une sémiotique *de* la performance dans le sens d'une sémiotique qui serait appliquée à la performance en tant qu'objet. Certes, certaines des contributions présentes ici exploitent les outils méthodologiques et analytiques de « différentes » sémiotiques, mais elles le font précisément pour tester leur potentielle efficacité, chaque fois en relation avec des « objets » spécifiques. En effet, l'objectif général de ce projet est plutôt celui de constituer un véritable chantier qui ferait émerger *en aval* : i) des modalités *sémiosiques* propres de la performance, c'est-à-dire relatives à sa sémiose ; ii) des dynamiques et des schèmes de production du sens que l'on peut retrouver dans d'autres phénomènes sémiotiques, et qui élargiraient de la sorte les hypothèses formulées sur la sémiose généralement conçue ; iii) l'apport et la place de la sémiotique actuelle vis-à-vis d'autres champs disciplinaires, dont notamment, les *Performance Studies*, les études chorégraphiques, l'anthropologie. En d'autres termes, c'est d'abord la performance même — ainsi que ses déclinaisons effectives — qui fait l'objet d'une investigation sémiotique et esthétique, et non pas les possibilités du dire sémiotique sur la performance.

3 Ce point de vue explique la raison pour laquelle un domaine plus défini de réflexion et d'application a été choisi. Notre perspective est adoptée *à partir* des arts vivants, en sous-entendant précisément d'autres champs de focalisation *à venir*. Les arts vivants — dont on présente une restitution suffisamment vaste allant de la danse à la photographie, de la musique au théâtre — constituent en effet un domaine à la fois encadré et ouvert permettant d'établir facilement des passerelles interdisciplinaires. Premièrement, ce domaine est encadré car les études du visuel, de la musique[1], et plus récemment de la danse[2]. Ces études constituent, les unes comme les autres, des branches s'inscrivant dans une longue tradition, aussi bien greimassienne et post-greimassienne que peircienne. Deuxièmement, ce domaine est ouvert car la

sophistication croissante des médiations techniques et technologiques, ainsi que, plus profondément, le partage de mêmes objets d'études entre disciplines, requièrent une confrontation et une collaboration entre des pratiques de la recherche. Troisièmement, ce choix s'inscrit, en en prolongeant les défis théoriques, dans une petite série de recherches antérieures consacrées à la performance, à la croisée de la sémiotique et des *Performances Studies*.

4 Nous nous référons notamment à l'ouvrage *Performance et savoirs* (Helbo 2011), dans lequel la polysémie et la dette théorique de la sémiotique envers la sociologie d'Erving Goffman et les Performance Studies avaient été déjà posées. Dans cet ouvrage, il est notamment question de l'évaluation des transformations théoriques et historiques des *Performances Studies*, de l'examen de certaines oppositions stabilisées[3] et notions contigües à celle de performance, des héritages des connaissances produites au sujet du théâtre, et d'un cadre général de type « spectaculaire ». La performance y figurait comme prévoyant, suivant André Helbo, au moins un espace et une audience, d'où ce caractère foncièrement spectaculaire qui instaure une continuité avec son passé théâtral. Cependant, à l'instar des recherches en sémiotique de la danse — une branche pas encore systématisée —, les suggestions avancées dans cet ouvrage n'ont guère engendré une véritable ligne de recherches partagées et collectives[4].

5 Entre temps, un certain nombre d'études sémiotiques à caractère général et d'inspiration esthétique ou ethnographique ont porté l'attention sur des phénomènes et des objets sémiotiques qui, du point de vue du *sens de la performance*, remettent en perspective la spectacularité, le rôle des acteurs, l'aspectualité pratique. On pense notamment à certaines études consacrées aux musées et aux monuments[5], à des pratiques collaboratives (de type non artistique)[6], à des formes de *reenactment* et leurs médiations[7]. La floraison de ces recherches a été possible, entre autres, grâce à des outils conceptuels puissants qui non seulement ont donné un nouvel essor à la sémiotique contemporaine, mais qui, selon nous, pourraient ouvrir une voie à un *tournant performatif* en sémiotique, parallèle et complémentaire aux orientations anthropologique et écologique.

6 En effet, de ce point de vue, il nous semble que la sémiotique telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui connaît une évolution qui affiche des *ressemblances de famille* avec celle des *Performances Studies*. Les concepts de *pratique sémiotique* et de *forme de vie*, inaugurés en sémiotique par Jacques Fontanille (2008, 2015) et repris par nombre de sémioticiens, s'avèrent à la fois définis et souples, si bien que, par exemple, l'opposition entre œuvre (en tant que résultat, artefact) et pratique (processus de création ou de fabrication, scène d'action) peut être atténuée. Quant à lui, le concept de forme de vie permet d'examiner la constitution des valeurs et l'interaction entre agents (y compris la production symbolique artistique de toute sorte) *à partir* et *par* l'importance — biologique, rythmique, imaginaire — par exemple d'un rituel, une des formes expressives incluses par Richard Schechner dans la catégorie de *performance*. En d'autres termes, la sémiotique actuelle nous semble capable d'interroger la performance, précisément grâce à la convergence avec les *Performances Studies* autour de sa nature *praxique*. Il est vrai que, dans les *Performance Studies*, le même terme de performance a vu élargir son champ sémantique au point que certaines voix critiques[8] regrettent une dilution excessive de sa portée heuristique, un danger qui pourrait de prime abord être partagé par les concepts susmentionnés. Néanmoins — et c'est en ceci que réside l'un des défis sémiotiques à l'égard de la performance — le chercheur

dispose d'une palette d'outils interdépendants les uns des autres, quelle que soit la perspective adoptée. Comme le montrent les textes plus analytiques, ce danger est évité dès lors que l'on tâche de moduler, voire de tordre, les outils existants et d'en concevoir de nouveaux face aux situations performatives étudiées. Tout d'abord, on emploie ici la formule *situation performative* afin de signaler la différence des performances considérées par-delà et au-delà du cadre spectaculaire hérité. Aussi, la formule souhaite en deuxième lieu attester la variété pratique — spatiale, aspectuelle, actorielle — des performances restituées, impliquant des cadres et des environnements dans lesquelles peuvent cohabiter et avoir lieu au même temps d'autres pratiques. En troisième lieu, parler de situation performative nous permet de rehausser le caractère performatif/spectaculaire de certaines pratiques, dont notamment les danses sociales, souvent délaissées à cause précisément de leur pertinence anthropologique. Une situation performative — formule que nous utilisons en tant que métaphore épistémologique, mais en même temps en tant que calque de la *situation sémiotique* — serait alors le nom de la perspective que ce numéro souhaite développer, ainsi que celui qui résume les problématiques plus spécifiquement méthodologiques et analytiques posées par la performance.

7 Comme le texte de l'appel à contribution l'évoquait, la performance brouille les frontières du *site*[9], qu'elles soient spatiales (musée, espace urbain, plateau, etc.), identitaires (assomption de rôle, re-présentation), corporelles (mouvement, objets et instruments en tant que parties prenantes des performances et non en tant que simple « mobilier » de la scène), temporelles (fluidification des phases aspectuelles, rythme, mémoire, archivage), imaginaires (toutes les formes du re- : répétition, reconstitution, reenactment, reprise). Ainsi, la *situation performative* replace et à la fois déplace les frontières brisées par la performance. D'un côté, elle les replace en adoptant un regard souvent double, celui d'observateur et de participant ; de l'autre côté, elle les déplace car les *re*situe dans un cadre de valeurs plus vaste — celui par exemple, d'une forme de vie — qui fait de l'esthétique le lieu, par exemple, d'engagements sociaux collectifs.

8 Par sa nature davantage inclusive — voire même « augmentée » dans le cas d'utilisation du numérique —, la performance dans les arts vivants non seulement nous sensibilise et nous mobilise à faire (ce sur quoi on a pu opérer la transition d'Austin aux *Performances Studies*). D'un point de vue sémiotique, elle nous sensibilise et nous mobilise là où on ne s'y attendrait pas ; en d'autres termes, le bouleversement qu'elle provoque semble être d'abord précisément celui des *cadres d'expérience* étudiés jadis par Goffman, celui de nos habitudes de conduite et par là même interprétatives. Dans ce sens, l'étude sémiotique de la performance, son *sens*, peut être abordée *à partir* d'une perspective transversale aux sémiotiques constituées et par-delà les notions normalement rattachées au champ du spectaculaire. En revanche, cette même transversalité peut s'apparier avec l'étude des dispositifs et des effets plus proprement esthésiques et esthétiques qui réalisent, chaque fois différemment, le bouleversement des cadres mentionnés plus haut.

9 Dès lors, ces prémisses guident et fédèrent les contributions de ce numéro, en-deçà et au-delà de la variété des performances et des perspectives énoncées. Nous avons sciemment voulu restituer au lecteur le caractère composite — parfois même contradictoire — du champ de la performance, tout en montrant leurs principales lignes de continuité, une continuité reconstruite à partir de la variation. Y trouvent leur place des contributions se situant dans l'enceinte des sémiotiques et des sciences cognitives, de celles greimassienne, post-greimassienne, fontanillenne et tensive, ou

bien plus ouvertement dans les cadres de l'esthétique, de la muséologie et des études chorégraphiques, ou encore, dans ceux du structuralisme linguistique et de la sémiologie. Ce faisant, nous avons souhaité faire résonner entre elles ces différentes approches, de manière à caractériser véritablement ce « chantier » ouvert. Comme nous le disions plus haut, presque tous les arts vivants sont abordés. Aussi, presque tous les textes fournissent des éléments de réflexion théorique ; cependant nous avons privilégié une scansion de la lecture allant des textes plus ouvertement théoriques où la révision de certains outils en constitue l'un des enjeux principaux, jusqu'à des contributions où l'accent est mis davantage sur l'examen des dispositifs performatifs, en passant par des textes où prime la danse. À cet égard, précisons également que la danse traverse plusieurs contributions ; par conséquent, l'emplacement d'un article dans une section ou dans une autre ne suit pas tout à fait la distinction entre les différents arts vivants, mais plutôt les motivations pour lesquelles ces arts sont convoqués.

10 Plus particulièrement, le numéro comporte quatre sections : 1) « Outils théoriques pour la performance » ; 2) « Corps dansés, corps exposés » ; 3) « Performances croisées » ; 4) « Réflexivité de la performance ».

## Première section : outils théoriques pour la performance

11 La première section, plus ouvertement théorique, comprend deux contributions qui interrogent la performance à partir de la danse (Righi, Miranda Medina) et une contribution qui ouvre des passerelles entre Performance Studies, sémiotique générale et sémiotique cognitive (Deriu).

12 L'article de Fabrizio Deriu, « 'Action Metaphor' : the Performatic Sources of Human Meaning-making », après une revue des concepts fondamentaux des Performances Studies tels que Richard Schechner les avait formulés (continuité des comportements, *restoration*), approfondit l'examen de certains outils conceptuels pouvant modifier les relations entre sémiotique et Performance Studies. Tout d'abord, en reprenant la distinction echienne entre *œuvres* et *pratiques à flux*, Deriu parvient à l'énonciation du *performatique* (*performatic*, calque de l'espagnol *performático*), qui lui permet de dépasser la dichotomie précédente, tout comme celle entre oralité et écriture. Comme l'auteur le souligne, il ne s'agit pas à proprement parler d'une opposition telle qu'on la retrouve en linguistique : « in a Performance Studies perspective the adjective oral cannot simply mean "verbal". It does not refer to the "spoken word" as opposed to the "written word" ; rather, the term concerns a much larger and encompassing notion of embodied meaning and knowledge ».

13 Le *performatique* fait donc le lien entre le déploiement de la signification en acte dans la performance et les bases cognitives de la sémiose, en ceci que l'accent est mis sur la nature praxique et incarnée de la faculté de langage. À travers l'examen de la théorie de l'action-métaphore, Deriu va même plus loin en soutenant le primat du performatif sur le langagier dans la constitution de la cognition humaine. En s'appuyant sur les recherches de Donald sur l'émergence de la cognition dans l'évolution d'*Homo erectus* à *Homo sapiens*, l'auteur y repère les bases rythmiques et de répétition caractérisant aussi les performances artistiques.

14 L'article de Cristina Righi, « Peut-on (vraiment) distinguer la performance du performer ? », explore d'abord l'instabilité et la polysémie des termes afférents au champ de la performance, tels qu'*interprétation*, *danse*, *exécution,* à travers l'examen des relations entre production de la danse et réception/interprétation. En particulier, elle relève l'ambiguïté constitutive du corps dansant et performant, singulier et présent et à la fois énonçant une chorégraphique qui peut être écrite, répétée, réinterprétée. Cette même ambiguïté découle, d'un côté, d'un travail véritablement interprétatif du performeur (en tant qu'interprète dans la double acception du terme) de la chorégraphie — ce qui conduit à l'émergence d'une signature d'auteur —, et de l'autre côté, de la présence du danseur sur scène, négociée avec d'autres éléments non secondaires (décor, musique, etc.). L'auteur met notamment en relief le déplacement identitaire opéré par la danse sur le corps du performeur, qui peut être « le danseur-personne (l'individu) ; le danseur-exécutant (le performer) ; le danseur-personnage (l'acteur sur le plan narratif) ». De la même manière, le déplacement identitaire peut déboucher sur un déplacement spatial, notamment lorsqu'il s'agit de pratiques dansantes qui investissent l'espace urbain. Finalement, de tels déplacements obligent à repenser le modèle de la véridiction par rapport à l'acte de danse.

15 L'article de Juan Felipe Miranda Media, « Competence, Counterpoint and Harmony : A triad of semiotic concepts for the scholarly study of dance », approfondit l'étude de la notion greimassienne de *compétence* et des notions de *contrepoint* et d'*harmonie*, en les appliquant à l'analyse de la danse sociale appelée *contrapunto de zapateo*. À partir de séquences de mouvements alternés relativement figés de cette danse, la notion de *contrepoint* est sémiotiquement définie et posée au niveau actanciel du schéma greimassien : « within the framework of the counterpoint represented using input–output blocks and functions, Greimas's narrative schema can be reinterpreted as a specific case of counterpoint that depends on two actants : the setting and the subject ». Comme d'autres danses d'Amérique du Sud, le *contrapunto de zapateo*, possède une qualité de compétition dans la performance assez marquée, mise en exergue par la binarité de la structure appel/réponse et par la scansion rythmique des pas. De plus, la nature sociale de la performance dansante semble, selon Miranda, légitimer l'emploi du schéma narratif canonique car, effectivement, il y a sanction collective prévue par la pratique. Cette même double nature du *contrapunto de zapateo*, performative et normative, conduit l'auteur à établir le parallélisme entre *contrapunto* et contrepoint dans la constitution des actants et de leurs relations réciproques suivant une logique qui, en termes landowskiens, ne peut être reconduite ni à l'ajustement ni à la manipulation. En particulier, le contrepoint réintroduit selon l'auteur la dimension temporelle à l'intérieur du schéma canonique, en complexifiant de ce fait l'acquisition même de la compétence. Finalement, la notion d'*harmonie* nous semble réintégrer dans le modèle les parts d'union, de jeu et d'ajustement propres à toute danse.

## Deuxième section : corps dansés, corps exposés

16 La deuxième section approfondit l'étude des relations trans-sémiotiques entre le musée et la danse, ainsi que leurs effets réciproques. Le déplacement est double, ici, car le corps est en mouvement dans une scène autre et change inévitablement la perception et le vécu d'une autre pratique (la visite, l'observation des tableaux) et, inversement, la

présence d'autres objets sémiotiques peut instaurer des courts-circuits interprétatifs vis-à-vis de la performance.

17 Le texte d'Anne Bénichou, « Exposer la danse : négocier collectivement et dans l'action les répertoires de gestes », étudie un phénomène émergeant, à savoir les « expositions de danse », « qui consiste à exposer la danse sans pour autant adopter le format d'une "exposition sur la danse" ni celui d'un "spectacle de danse adapté aux espaces muséaux" » qui remet en perspective non seulement les fonctions de l'institution muséale, mais aussi le format « exposition » en tant que tel, sur le plan temporel, corporel, spatial et mémoriel. Aussi, Bénichou met immédiatement en relief les bouleversements évoqués plus haut, en particulier à l'égard des rôles assumés par le public ; celui-ci, loin de pouvoir être compris par cette catégorie, se constitue par des « "communautés de singularités" dans lesquelles chacun invente sa manière d'apparaître devant les autres et négocie les modalités de l'être ensemble ». À travers l'examen, entre autres, de deux expositions de danse et de leurs dispositifs respectifs, nommés « partition » pour indiquer l'organisation réciproque de l'espace, du temps du corps et de la mémoire, l'auteur dégage une sorte de *devenir-tableau* des performances chorégraphiques qui s'installent dans l'espace muséal comme des œuvres en mouvement continu. De ce fait, Bénichou remarque le changement que ce dispositif produit sur le public en termes de charge attentionnelle, changement qui engendre une révision des théories esthétiques autour de la « participation ». Finalement, le caractère diffus de la danse au musée implique également une actualisation de la notion de répertoire, qui dès lors est négocié et conçu comme une création collective.

18 Le texte de Nicola Dusi et Maria Cecilia Bizzarri, « Danser parmi les œuvres d'art. Deux créations site-specific d'Hofesh Schechter et de Saburo Teshigawara », se veut une étude de type sémiotique et ethnographique à la fois à partir de l'expérience en première personne des auteurs. Les modèles de la traduction intersémiotique et des formes d'hybridation entre formes textuelles traditionnelles et d'autres formats médiatiques constituent la toile de fond de l'investigation ; en particulier le statut « traductif » est appliqué aussi bien aux corps des danseurs qu'à la configuration globale de l'espace et de l'expérience du spectateur. Ainsi, Dusi et Bizzarri formulent une hypothèse forte sur la possibilité d'une extraction figurale et diagrammatique à l'œuvre entre corps dansant et espace performatif. Plus particulièrement, selon les auteurs, des séries figurales et figuratives s'installent à mesure que les performances s'ajustement rythmiquement aux autres éléments co-présents : contraintes architecturales, éclairages, aménagement de l'espace en fonction des visiteurs-spectateurs, tableaux, éléments sonores. Comme ils le soulignent, « c'est précisément dans la dimension *figurale* — dans une acception souple du terme — que l'on peut selon nous trouver une voie *intermédiale* pour la traduction d'objets si différents entre eux ».

## Troisième section : performances croisées

19 La troisième section est consacrée à l'étude de la performance dans les cas de la musique et du théâtre, avec une attention particulière aux relations générales entre action, processus et contraintes notationnelles ou linguistiques.

20 Le texte de Marina Maluli-César, « Performance et non-activité dans la représentation visuelle de la musique », vise à imbriquer les apports des Performances Studies avec ceux des Performance Practice Studies et de la sémiotique de la musique dans le cas

spécifique de la notation (graphique ou non) en musique expérimentale. À partir du cas emblématique de la production de John Cage, puis de celui de Sylvano Bussotti, l'auteur observe un caractère performatif potentiel qui relève déjà de l'écriture de la partition, et qui configure l'exécution comme un processus indéterminé et en devenir. Cette ouverture de la composition musicale, que Maluli rattache aux recherches portant sur le négatif en esthétique, ainsi qu'à l'imperfection greimassienne et à la phénoménologie merleau-pontienne, remet en perspective la relation entre activité et non-activité chez Cage et dans son usage des *happenings.* En effet, l'auteur constate une complémentarité entre les développements respectifs des dispositifs du *happening* et de la musique de Cage qui conduisent à la « création d'une structure-processus conforme aux propositions de la musique expérimentale par une ouverture qui permet l'assomption du hasard dans l'œuvre, des gestes de l'interprète-performeur et la création d'une œuvre-événement dont la matière sonore occupe une place de résultat, non de prémisse ». De ce fait, la relation entre sujet producteur et objet (notationnel) peut être, selon Maluli, conçue en termes tensifs, et notamment en faisant appel au couple conceptuel de cursivité/récursivité ; ce couple semble installer un va-et-vient rythmique et perceptif entre le moment de création et celui de réception de l'œuvre-performance.

21 Le texte de Franziska Solte, « Guy de Cointet : The Theatricality of the Code », approfondit l'étude des performances de Guy de Cointet en se focalisant sur le rôle des éléments linguistiques et scripturaux à l'intérieur du dispositif performatif. L'interrogation sur la relation entre l'opacité des signes et la nature presque didactique des gestes, conduit Solte à esquisser un parcours qui conduit de l'acte de signification à une théâtralité (*theatricality*) propre du code linguistique, en passant par un horizon « structuraliste » qui caractériserait l'œuvre de Guy de Cointet en tant que « théâtre structuraliste ». En effet, la nature combinatoire des éléments visuels, scripturaux, linguistiques met en exergue la double organisation des objets, textuelle (relativement à leur substance) et interprétative (relativement à leur statut), si bien que « a gap arises that can only be bridged by means of performance ». Dans ce sens, le geste performatif installe au moins un deuxième ordre de signification qui peut ou non « traduire » les éléments graphiques ; il semble plutôt qu'il se dirige en revanche vers une complexification de l'acte de désignation, ou encore un bouleversement de l'acte de référence (et de correspondance entre énoncés et actions) au profit de l'exaltation de la polysémie et de l'opacité. C'est ainsi que, à partir de recherches sur la performance ou le théâtre structural, Solte revendique la présence chez de Cointet d'un code qui est résolument théâtral et performatif. Celui-ci ne serait pas à comprendre comme un principe d'écriture dramaturgique, mais comme la mise en scène du processus même de la sémiose, avec ses composants constitutifs de variation, différence, combinatoire, mouvement.

## Quatrième section : réflexivité de la performance

22 La quatrième et dernière section accueille deux textes tous deux caractérisés par un retour réflexif, sur soi ou sur la part d'altérité que le soi comporte, et sur sa propre pratique performative. Aussi, le premier texte est un retour ethnographique d'un terrain, tandis que le deuxième est décidément un témoignage d'artiste avec des implications théoriques. Le choix de l'insertion de ce deuxième texte, qui clôt le

présent numéro, relève de la démarche interdisciplinaire et, pour ainsi dire *en acte*, que nous avons entreprise.

23 Le texte de Luca Greco, « Devenir le King : la perte de soi entre auto-ethnographie et performance », relate l'expérience de la « perte de soi » telle qu'elle est vécue à l'intérieur d'un groupe de Drag Kings et également expérimentée par l'auteur. Si nous avons évoqué plus haut un *devenir-tableau* à propos de l'article d'Anne Bénichou, ici il est ouvertement question d'un *devenir-masculin* que Greco tire des réflexions deleuziennes. La perspective ethnographique adoptée permet de décrire et de saisir les moments-clés de la transformation qui sont non seulement interactifs pour ce qui concerne la relation entre les acteurs, mais également performatifs. En effet, comme le détaille l'auteur, la constitution de l'identité masculine (seconde ou première, et dans tous les cas choisie) passe par différents types de pratiques et d'objets qui sont incorporés au fur et à mesure par les acteurs, jusqu'à ce qu'un nouveau *corps-actant* émerge. Ainsi, on assiste à un court-circuit des dédoublements et des miroitements performatifs, pratiques et identitaires, relatifs au corps personnel, au rôle du chercheur, à l'engagement participatif, à la pratique de la transformation, à celle de recherche et, enfin, éventuellement à celle spectaculaire.

24 Le texte de Lorraine Alexandre, « Ta main est un clap. Action ! La rencontre entre arts plastiques et arts vivants : Articuler les différentes formes performatives », est un témoignage à la première personne dans lequel une position encore une fois double se trouve clairement assumée, à savoir celle de l'artiste-chercheuse. L'artiste y retrace sa démarche créatrice et conceptuelle à partir du cas d'une série de « photographies performatives » qui constituent l'aboutissement d'un travail de collaboration entre la danse et les arts visuels. Alexandre semble opérer un détournement par rapport aux spécificités esthétiques et techniques du médium photographique ; c'est ce dernier et son résultat — les photographies — qui sont considérés comme étant la condensation et l'accomplissement de la performance dansante. En effet, les mouvements des danseurs, mis à l'épreuve par des gestes issus de genres chorégraphiques différents, se constituent comme autant de scansions rythmiques qui dépendent et interagissent avec ce qu'on pourrait appeler une « régie » photographique — et par là même une *photographie performative.* Le regard et les gestes respectifs de l'artiste et des danseurs, tout comme la présence de l'appareil photographique manipulé, s'ajustent et se suivent mutuellement, de manière à ce que l'image produite ne soit pas trace mais le « pli » — décalé temporellement — de cet agencement[10].

## BIBLIOGRAPHIE

BRANDT, Per Aage & DO CARMO, José Roberto (dirs., 2015), *Signata « Sémiotique de la musique »*, n° 6, en ligne : https://journals.openedition.org/signata/1040.

COLAS-BLAISE, Marion (2014), « Le verbal et l'iconique : le sens et ses déplacements », *Arborescences : revue d'études françaises,* n° 4, pp. 140-162.

DE LUCA, Valeria (2017), « Le tango argentin entre apprentissage et improvisation. Quel média pour quel reenactment ? », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 28-29, en ligne : https://www.erudit.org/en/journals/im/2016-n28-29-im03201/1041085ar.pdf.

DE LUCA, Valeria (2019), « Refuser le temps pour agir le possible. Autour de "The Great Refusal" du collectif LIGNA », *La Tadeo Dearte,* n° 5, vol. 5, pp. 122-133.

DONDERO, Maria Giulia (2014), « Sémiotique de l'action : textualisation et notation », *CASA : Caderons de Semiótica Aplicada*, n° 1, vol. 12, pp. 15-47.

DONDERO, Maria Giulia, BEYAERT-GESLIN, Anne & MOUTAT, Audrey (éds, 2017), *Les Plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas.

FONTANILLE, Jacques (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France.

FONTANILLE, Jacques (2015), *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège.

HELBO, André (dir., 2011), *Performance et savoirs*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.

KLINKENBERG, Jean-Marie & POLIS, Stéphane (dirs, 2018), *Signata « Signatures - (Essais en) Sémiotique de l'écriture »*, n° 9, en ligne : https://journals.openedition.org/signata/1475.

VIOLI, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milan, Bompiani.

## NOTES

**1.** Outre les références classiques en sémiotique et sémiologie musicale, tels ceux d'Eero Tarasti et de Jean-Jacques Nattiez, mentionnons un numéro de Signata consacré à la sémiotique de la musique (Aage Brandt et do Carmo éds 2015), ainsi qu'un ouvrage collectif sur le visuel (Dondero, Beyaert-Geslin et Moutat 2017) témoignant de la vivacité théorique actuelle sur ces sujets. Aussi, le numéro 9 consacré à l'écriture (Klinkenberg et Polis éds 2018) n'est pas sans rapport avec le présent numéro.
**2.** Nous nous permettons de renvoyer à ce sujet à De Luca (2017, 2020 à paraître).
**3.** Voir notamment De Marinis in Helbo (éd,. 2011, chap. 3, pp. 53-63).
**4.** Un nouvel élan a été donné par le colloque « Frontières de la re-présentation » qui a eu lieu les 28 et 29 mars 2019 à Charleroi, et qui a été organisé par André Helbo et Elodie Verlinden.
**5.** Voir, entre autres, Colas-Blaise (2014), Violi (2014).
**6.** Voir, entre autres, Dondero (2014).
**7.** Voir, entre autres, De Luca (2017, 2019).
**8.** Pour une réflexion critique sur la notion de performance et sur l'évolution des *Performance Studies*, voir de Toro in Helbo (éd. 2001, chap. 4, p. 65-102).
**9.** Comme on le verra plus loin, cet aspect est thématisé notamment dans les textes respectivement d'A. Bénichou et de N. Dusi et M.C. Bizzarri.
**10.** Je tiens à signaler la participation indirecte à ce projet de Maria José Contreras Lorenzini qui, comme moi, développe ses recherches sur le théâtre et la danse. Elle n'a pas pu participer à la finalisation du numéro mais ses suggestions ont été précieuses dans les phases de conception et de sélection des textes. Aussi je tiens à remercier toute la rédaction de *Signata* pour son méticuleux et précieux travail de support et d'édition pendant toutes les phases de ce projet.

# AUTEUR

VALERIA DE LUCA

Université de Ferrare, Université de Limoges