



Caroline Trotot, Claire Delahaye et Isabelle Mornat (dir.)

Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité

LISAA éditeur

Susan Sontag et l'avant-garde

Une voix radicale ?

Antonia Rigaud

Éditeur : LISAA éditeur
Lieu d'édition : Champs sur Marne
Année d'édition : 2020
Date de mise en ligne : 18 septembre 2020
Collection : Savoirs en Texte
ISBN électronique : 9782956648062



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

RIGAUD, Antonia. *Susan Sontag et l'avant-garde : Une voix radicale ?* In : *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs : Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité* [en ligne]. Champs sur Marne : LISAA éditeur, 2020 (généré le 19 septembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/lisaa/1323>>. ISBN : 9782956648062.

Susan Sontag et l'avant-garde : une voix radicale ?

ANTONIA RIGAUD

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Prismes EA-4398

En 1993, Susan Sontag quitte New York pour s'installer dans Sarajevo assiégée et monter *En Attendant Godot*, situant pour un temps son engagement politique dans cette création artistique qui fit du texte de Beckett un écho au siège de cette capitale multi-ethnique à bout de souffle. Sontag explique dans "Waiting for Godot in Sarajevo"¹ son souhait d'offrir à la ville assiégée un spectacle théâtral exigeant, où Beckett était le représentant d'une tradition du théâtre moderniste dont l'esthétique pouvait servir un propos politique, celui de suggérer que la création artistique peut constituer un engagement politique fort. Cette mise en scène correspondait à une prise de position politique autant qu'esthétique, une prise d'armes théâtrales en guise de discours journalistique ou politique. Cet épisode marque un moment très important de la vie de Susan Sontag dont la carrière fut construite autour des croisements entre critique et pratique artistique d'un côté et engagement politique de l'autre, une position qui permet d'interroger son rapport à la notion de radicalité. En effet, Sontag est une intellectuelle engagée qui situe son action autant dans la création et la critique culturelle que dans l'engagement directement politique. Son investissement en faveur de créations d'avant-garde permet de penser cette double vision de l'engagement, à la croisée entre esthétique et politique et à travers le prisme de la notion de radicalité.

Journaliste, essayiste, romancière, Susan Sontag est une voix féminine qui fait autorité dans le paysage culturel américain de la deuxième moitié du xx^e siècle. À travers ses nombreux articles dans des revues prescriptrices telles que *Partisan Review*, la *New York Review of Books* ou des magazines populaires comme *Mademoiselle*, elle pense les évolutions de la culture américaine à l'aune de catégories esthétiques nouvelles, telle que celle du « *camp* » en 1964² qui fait d'elle une intellectuelle dont le regard se porte autant sur la culture savante que populaire, captant les ambiguïtés de la culture savante américaine dans son rapport à la culture populaire. Elle occupe un espace

1 *Performing Arts Journal*, vol. XVI, n° 2, mai 1994, p. 87-106

2 "Notes on Camp", *Partisan Review*, décembre 1964.

particulièrement complexe dans une période qui est celle de la deuxième vague du féminisme américain. En effet, Sontag s'est associée aux combats politiques de son époque contre la guerre du Vietnam ou dans la mobilisation contre le SIDA mais n'a pas rejoint le mouvement féministe et ses sous-courants, tels que le mouvement féministe lesbien, avec la force à laquelle on aurait pu s'attendre de la part d'une intellectuelle si clairement engagée par ailleurs. Elle définit en ces termes son rapport au contemporain : "I go to war because I think it's my duty to be in as much contact with reality as I can be, and war is a tremendous reality in our world."³, une affirmation qui met en avant l'importance du contact avec le réel dans le commentaire politique, mais l'affirmation s'étend au domaine de la création artistique. Elle cherche en effet à être au plus près de la réalité de la création contemporaine qu'elle appréhende également en termes moraux et politiques.

Intellectuelle engagée, elle donne une visibilité au savoir des femmes à une époque définie par Betty Friedan en 1963 dans *The Feminine Mystique* comme celle du problème sans nom des femmes blanches de la classe moyenne assignées à leurs foyers. Sontag dépasse toutes les contraintes des femmes de son milieu et de son époque en s'imposant dans le paysage culturel américain comme une intellectuelle à part entière et évolue dans les mêmes cercles que d'autres intellectuelles telles que Mary McCarthy, Elizabeth Hardwick ou Diana Trilling. Elle frappe les esprits lors du débat opposant plusieurs intellectuelles féministes dont Diana Trilling ou Germaine Greer à Norman Mailer lorsqu'elle fait remarquer au romancier, depuis les bancs du public, la condescendance de ses adresses à ses opposantes, avec des formulations telles que "lady writer". Elle réfute ce terme qu'elle considère comme une essentialisation et demande que les intervenantes soient considérées comme autrices ou critiques mais pas comme femmes auteurs ou critiques⁴. Elle est une figure intellectuelle visible et reconnue dont le discours critique accompagne la compréhension par le grand public des mutations qui se faisaient jour dans l'avant-garde new-yorkaise et qui ont largement transformé l'art contemporain. La manière dont elle pense ces expérimentations artistiques met en avant le passage qui s'est opéré dans l'art de la scène aux États-Unis entre les expérimentations formelles du happening et le développement de la performance comme espace de revendication politique, notamment féministe.

Sontag s'intéresse dès le début des années 1960 à l'art des happenings dont elle explore la radicalité esthétique en des termes qui annoncent les

3 Citée par Toby Haslett, "The Other Susan Sontag", *The New Yorker*, 4 décembre 2017.

4 "I don't like being called a 'lady writer', Norman. It feels like gallantry to you, but it doesn't feel right to us. It's a little better to be called a woman writer. I don't know why, but, you know, words count", dans Rebecca Mead, "Norman Mailer's Snarling Encounter with Feminism, Restaged in Trump's America", *The New Yorker*, 23 février 2017.

problématiques de la performance féministe. Les textes de Sontag sur l'art illustrent le passage du modernisme formellement expérimental à un art de l'identité, chargé d'un discours politiquement radical et qui accompagne les développements du mouvement féministe de l'époque. Si la position de Sontag a souvent été critiquée pour sa participation lointaine aux mouvements féministes et son silence sur la deuxième vague du féminisme qui voit le jour alors qu'elle est une essayiste et critique très impliquée dans les affaires de son temps, il n'en reste pas moins que son travail met au jour des éléments qui vont être essentiels à la pratique artistique féministe. Sa conception de la « radicalité » apporte ainsi un éclairage sur la manière dont l'avant-garde new-yorkaise investit cette notion tout en la situant du côté de l'expérimentation formelle beaucoup plus que des considérations socio-politiques.

Le discours critique de Sontag se situe du côté du formalisme et de ce qu'elle nomme « la nouvelle sensibilité », en ouvrant ainsi une perspective essentiellement esthétique sur les explorations liées aux happenings⁵, ce que j'analyserai dans un premier temps. Mais sa critique formaliste laisse finalement le pas à une analyse du rapport établi entre le happening et son public, qu'elle envisage à l'aune de la notion de radicalité en définissant le happening comme un art fait de « juxtapositions radicales ». Ceci ouvre la voie à une prise en compte du contexte de la performance, ce qui amorce un déplacement de l'analyse formaliste vers une analyse plus contextuelle, prenant en considération la manière dont les happenings agissent sur leur public et leur environnement. Il s'agira en dernier lieu de revenir sur la manière dont Sontag envisage la radicalité comme notion permettant d'articuler esthétique et politique.

« La nouvelle sensibilité » : un prolongement du modernisme historique

Sontag joue un rôle central dans la dissémination auprès du grand public de ce qu'elle appelle « la nouvelle sensibilité », une sensibilité sur laquelle elle conclut l'essai de 1964, *Against Interpretation*, en suggérant qu'une érotisation de l'art devrait remplacer l'herméneutique⁶. Le journaliste Hilton

5 Susan Sontag, *One Culture and the New Sensibility, Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.

6 Sontag, "In place of a hermeneutics we need an erotics of art"; Kramer : "It was this essay, with its stunning declaration of independence from the traditional obligations of criticism, that gave the title to Miss Sontag's first volume of essays, published in 1966, and it was this sentiment – for it was clearly a sentiment even more than it was an idea – that helped make *Against Interpretation* one of the most widely read and widely influential works of criticism in the 1960s."

Kramer⁷ définit cet essai comme une déclaration d'indépendance par rapport à la critique traditionnelle, il est en effet l'un des textes critiques les plus lus et les plus influents des années 1960.

La terminologie employée par Sontag indique l'importance pour elle de l'effet produit par l'œuvre d'art ici envisagée comme expérience sensible pour le spectateur. Les essais publiés entre 1966 et 1969 dans les deux recueils *Against Interpretation and Other Essays* et *Styles of Radical Will* définissent cette nouvelle esthétique, notamment dans des textes tels que *Against Interpretation*, "On Style", "Notes on 'Camp'", "One Culture and the New Sensibility" ou encore "The Aesthetics of Silence". Ces articles installent durablement Sontag dans le paysage intellectuel de l'époque, elle y saisit en effet les transformations à l'œuvre dans l'art et la culture des États-Unis des années 1960 qu'elle traduit pour le grand public.

Sa pensée sur l'esthétique et la culture de son temps s'inscrit aussi dans un cadre théorique issu de la pensée française qu'elle connaît intimement et c'est notamment sa lecture d'Artaud qui lui donne une voie d'entrée pour comprendre le happening par rapport à la notion d'expérience et à l'effet physique produit sur le spectateur⁸. Elle le présente au public américain comme un « classique » volontairement érigé comme tel par la critique ("a willed classic")⁹. Ce parcours généalogique rapide est révélateur du poids de

7 "The Evolution of Susan Sontag", *New York Times*, 9 février 1975.

8 L'histoire de l'introduction d'Artaud aux États-Unis permet de situer la place de Sontag dans le paysage intellectuel américain : c'est d'abord Anaïs Nin qui fait le récit de la force avec laquelle Artaud saisit la scène dans « Le Théâtre et la peste » à la Sorbonne en 1933, un récit auquel fait écho Bataille dans son compte-rendu de la même scène qui met en avant un moment de pure présence physique. Artaud est d'abord publié dans la revue d'artistes *The Tiger's Eye* en 1949 où apparaît son article « Van Gogh, le suicidé de la société », puis le *Théâtre et son double* paraît en 1958 chez Grove Press dans une traduction de Mary Caroline Richards, une poète et potière ayant rencontré Artaud grâce à David Tudor, qui lui-même avait été introduit à la pensée d'Artaud par Boulez au travers de John Cage. À travers M.C. Richards et John Cage, on voit que la filiation des artistes du *Black Mountain College* avec Artaud est donc essentielle et c'est ce que Sontag met en avant indirectement dans son article lors de la mention de John Cage, enseignant à *Black Mountain* ainsi qu'à la *New School for Social Research* où Kaprow fut un de ses élèves. Artaud est ensuite publié par les éditions City Lights, bastion de la littérature Beat à San Francisco, en 1963 avant de ne gagner en notoriété avec la publication en 1976 chez Farrar Strauss and Giroux de *Antonin Artaud : Selected Writings*, avec une introduction de Sontag. « À la rencontre d'Artaud », initialement paru dans le *New Yorker* en 1973, analyse la présence essentielle d'Artaud dans le contexte américain, expliquant comment Artaud est passé en une petite dizaine d'année d'une figure connue seulement d'une poignée d'admirateurs à celle d'un classique.

9 Antonin Artaud, *Selected Writings*, Susan Sontag (ed.), Berkeley et Los Angeles, University

la parole critique de Sontag grâce à qui le statut d'Artaud passe de celui d'un auteur majeur mais confidentiel, lu et travaillé par les artistes de l'avant-garde, à celui d'un auteur grand public. Comme le rappelle Béatrice Mousli dans sa biographie de Sontag, Artaud « hante » *Contre l'interprétation* et joue un rôle similaire à celui que jouèrent les penseurs de la supposée *French Theory* analysée par François Cusset¹⁰.

L'intérêt que Sontag porte à l'avant-garde des années 1950 et 1960 est à lire d'abord comme un intérêt pour des avancées formelles. Elle met ainsi en avant la forme par rapport au sujet des œuvres présentées et opère une séparation entre forme et contenu ou entre formalisme et message. Ce regard formaliste s'explique aussi par le fait qu'elle pense la culture américaine à un moment de l'histoire de l'art marqué par de nombreuses collaborations qui, en opérant un dialogue entre médiums, redéfinissent les cadres de la création¹¹. Elle fait de son appel « Contre l'interprétation » un appel à une redécouverte des sens et du goût, loin de toute prescription idéologique : « Nous n'avons pas, en art, besoin d'une herméneutique, mais d'un éveil des sens. »¹² Il s'agit ainsi de toujours mettre l'œuvre au centre du discours critique, au profit d'un rapport individuel du spectateur à l'œuvre. Elle écrit ainsi : « Ce qui nous importe le plus désormais, c'est de retrouver l'usage de nos sens. Nous devons apprendre à mieux voir, à mieux entendre, à mieux sentir. »¹³ Le formalisme de Sontag ne doit donc pas être vu par rapport à une recherche de l'abstraction mais au contraire comme une voie d'entrée dans le plaisir esthétique.

Sa voix critique se fonde sur une connaissance intime des artistes de son époque, elle noue en effet des amitiés avec les figures de proue de ce moment si particulier de l'histoire de l'art américain. Elle rencontre Claes Oldenburg qui l'introduit au milieu des happenings, mais aussi Jasper Johns avec qui elle eut une liaison et qui lui présenta John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg. La liaison qu'elle entretient pendant quelque temps avec Jasper Johns, artiste homosexuel, suggère l'importance pour cette intellectuelle lesbienne d'une certaine fluidité dans ses relations, et ces quelques éléments biographiques signalent l'importance de la notion d'intimité dans son travail. Sa pensée se construit sur une connaissance profonde des œuvres analysées mais aussi sur une très grande fluidité entre intimité, sexualité et discours esthétique et intellectuel. Sa réflexion sur l'art de l'époque s'inscrit

of California Press, 1976, p. lix.

10 Voir, concernant l'aspect problématique de la notion même de *French Theory* : Isabelle Alfandary, « Pourquoi la "French Theory" n'existe pas », *Palimpsestes*, n° 33, 2019, p. 214-226.

11 « À Propos du style », *L'Œuvre parle*, p. 38.

12 *Ibid.*, p. 23.

13 *Ibid.*

en effet au cœur de cette scène artistique radicalement nouvelle qui se fonde sur l'affectivité et l'expérience des œuvres.

Sollicitée à la toute fin des années 1980 pour rendre hommage à la collaboration entre John Cage, Merce Cunningham et Jasper Johns, elle écrit un texte important qui illustre sa vision formaliste de l'art, intitulé « En Souvenir de leurs sentiments », sur lequel s'ouvre le catalogue *Dancers on a Plane*. Cette contribution critique et esthétique est autant une analyse du travail des artistes John Cage, Merce Cunningham et Jasper Johns qu'une expérimentation littéraire à partir de leur travail¹⁴. Sontag est ainsi non seulement une critique de l'Amérique de la deuxième moitié du xx^e siècle, mais aussi une artiste à part entière comme en témoigne sa grande production littéraire. Elle est au plus près des mutations artistiques majeures qui ont lieu au sein de l'avant-garde new-yorkaise et qui vont transformer la définition même de l'œuvre d'art, fondée désormais beaucoup plus sur l'idée d'expérience que d'objet. Elle témoigne de ce moment de transition dans l'art américain entre des considérations essentiellement formalistes et esthétiques et de nouvelles réflexions beaucoup plus identitaires et politiques. La scène d'avant-garde que fréquente Sontag est celle des happenings tels qu'ils étaient pratiqués par des artistes comme Allan Kaprow ou Claes Oldenburg et documentés notamment dans le volume d'articles de Kaprow paru en 1993 *Essays on the Blurring of Art and Life*¹⁵. Le happening installe la notion d'expérience du spectateur au cœur de l'œuvre d'art et donne place au genre de la performance au tournant des années 1970, un genre qui sera particulièrement propice à la rencontre entre art et revendications politiques, notamment avec la performance féministe et des artistes telles que Carolee Schneemann et Yoko Ono.

Le texte de Sontag « En Souvenir de leurs sentiments » est présenté sur la jaquette de l'ouvrage comme un « commentaire », différent donc des essais critiques associés aux trois artistes figurant dans le catalogue. Il est aussi un clin d'œil au poème de Frank O'Hara « En Souvenir de mes sentiments »¹⁶, une manière d'installer le texte dans le contexte historique de l'école de New York, de ces peintres d'avant-garde essentiels à la poésie de O'Hara, curateur

14 Susan Sontag, "In Memory of their Feelings" dans Judy Adam, *Cage – Cunningham – Jones: Dancers on a Plane* [1989], Londres, Thames and Hudson et Anthony d'Offay Gallery, 1990, p. 13-23.

15 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1993.

16 Ce titre devint par la suite celui d'une exposition et d'un catalogue en hommage au « poète parmi les peintres » à sa mort, un recueil de poésie illustré par les peintres avec lesquels le poète était associé. Russell Ferguson (ed), *In Memory of my Feelings: Frank O'Hara and American Art*, Berkeley, CA, University of California Press, 1999.

au musée d'art moderne de New York qui décrivait dans le poème de 1964 "The Critic" l'activité de la critique littéraire comme un assassinat. L'allusion à O'Hara est ainsi une manière pour Sontag d'installer son propre texte dans le paysage non pas d'une critique artistique mais plutôt d'un accompagnement de l'œuvre d'art, d'une collaboration. L'école de New York s'est définie autour de collaborations entre artistes visuels et poètes, un geste qui se retrouve au cœur des happenings, œuvres collectives qui mettent en place une communauté d'artistes et de spectateurs réunis autour d'une même expérience éphémère. Il prolonge l'idée d'une communauté d'esprit telle que celle de *Black Mountain College* où Cage organisa son "event" en 1952 considéré comme le premier happening. Il s'agit en effet dans le happening de créer une communauté autour d'une expérience commune de l'œuvre d'art, dans le prolongement de l'esthétique de John Dewey qui mettait l'expérience au cœur de sa définition d'une communauté démocratique¹⁷. Le geste collaboratif est ainsi un élément fondamental pour le happening, socle sur lequel l'œuvre va permettre la construction d'une communauté. On voit également dans cette notion la manière dont la communauté artistique d'avant-garde du New York des années 1960 prolonge ce que faisaient les premières avant-gardes du xx^e siècle largement issues de communautés d'artistes. L'œuvre présentée par Sontag suggère que la création individuelle doit être dépassée par la mise en commun de voix individuelles au service d'un résultat collectif, un peu comme cela se passe dans le processus de création des happenings.

Il est difficile de qualifier le texte de Sontag : ce n'est ni une introduction, ni un essai critique ; son indétermination générique est particulièrement féconde et illustre l'intérêt que Sontag porte à ce qu'elle appelle la « nouvelle sensibilité ». Son « commentaire » se lit comme une méditation, une rêverie, une expérimentation littéraire qui fait miroir au travail de ces trois artistes. Elle évoque bien sûr les genres de la musique, de la danse et de la peinture mais aussi la littérature : « Y a-t-il un silence chaud ? / Le bruit des idées. / Portons-le au langage. / Non au babil. Coupons les mots en lanières, comme des légumes crus. Faisons des repas avec les mots. Une relation culinaire aux mots... » (226) Ce texte doit être lu comme une intervention artistique, une participation à l'œuvre collaborative, une intrusion de la voix féminine dans la création de ces trois artistes hommes, par le biais de l'écriture, apportant du sens tout autant que des questions aux trois œuvres présentées, devenant elle aussi artistique et relevant d'« un art qui pose des questions » (225), au même titre que la musique, la danse ou l'art visuel. Le texte est un collage de méditations, d'explications, d'associations d'idées, autrement dit, un collage de mots qui travaillent ensemble tout en étant indépendants : « pas de hiérarchie » (223), « danseurs sur un plan. Pas de centre. Toujours hors-jeu. Chaque point

17 Ses essais sur l'art paraissent en 1934 sous le titre *Art as Experience*.

est le centre » (225) ou « Savourer l'absence de relation » (228), autant de formules qui font écho aux principes esthétiques de John Cage d'indétermination et de hasard qui sont au cœur du travail de ces trois artistes.

Le texte se situe dans un espace à la fois théorique et artistique : le catalogue est constitué de reproductions de partitions de John Cage, de photos de chorégraphies de Merce Cunningham et de reproductions de la série de tableaux de Jasper Johns intitulée *Dancers on a Plane*. À ces trois voix artistiques s'associent des textes critiques sur chacun de ces trois artistes. L'ouvrage se clôt sur un entretien avec Jasper Johns dans lequel le peintre précise les contours et l'importance de sa collaboration avec le compositeur et le chorégraphe. Il explique ainsi à propos de l'influence des cours de John Cage à la *New School for Social Research* : « je crois que nombre d'entre nous pensions que des idées venant d'un médium pouvaient déclencher des idées dans un autre médium et que les médiums pouvaient se mélanger d'une manière nouvelle »¹⁸, une célébration de la collaboration que Sontag confirme dans son intervention qu'il convient de lire comme une collaboration à une expérience esthétique collective.

Découpé en 10 sections, cet essai/création est écrit dans un style presque dépouillé, progressant d'une première section qui se lit comme une strophe poétique installant les éléments essentiels de l'œuvre : la présence de couverts autour du tableau (« Encadrés par les instruments qui servent pour manger »), leur rôle symbolique (« Un repas va être mangé ? / Un repas invisible »), une réflexion sur le titre énigmatique, « Danseurs sur un plan » : « Là. Les danseurs sont là, invisibles – comme des pensées qui filent ». Une note nous rappelle qu'étaient disposées « de chaque côté des tableaux, une séquence de couteaux, fourchettes et cuillers »¹⁹. Le style déclaratif creuse l'idée d'une parole critique neutre, qui, fragmentée et discontinue, porte le regard du lecteur sur les détails de chacune des œuvres, leur laissant le dernier mot. La parole semble neutralisée en une série de déclarations autour du motif d'une table dressée pour un repas. Sontag collabore ici avec ces trois artistes hommes et homosexuels autour de représentations non-genrées, la voix féminine n'est pas plus impliquée dans le rituel de la table que celle des artistes, elle met ainsi à distance le rituel féminisé de la table pour arriver à une description uniquement formelle.

Sontag insiste sur la réalité physique, « médiumnique » de la musique, de la danse et de la peinture, rattachant chacun de ces trois genres aux trois couverts : la danse au couteau, la musique à la cuiller et la peinture à la fourchette : « La danse comme le royaume de la liberté c'est moins que la moitié

18 "I think many of us felt that ideas in one medium could trigger ideas in another medium – and that mediums could be mixed in new ways" (*Dancers on a Plane*, *op. cit.*, p. 139.)

19 *Ibid.*

de l'histoire » (218), « Qu'est-il arrivé aux cuillers ? Elles ne font donc pas de bruits, les cuillers ? / Des bruits plus doux. / Et de la musique. On fait de la musique avec deux cuillers (pas avec deux fourchettes, pas avec deux couteaux). / Avec des cuillers, de la musique. » (221) et « La fourchette comme emblème – comme emblème du vrai. Jasper Johns, qui expliquait quelque chose touchant à son « développement général », a déclaré : « Je veux dire que je trouve plus intéressant d'utiliser une vraie fourchette comme peinture qu'une peinture comme vraie fourchette. / À quoi une fourchette qui ne serait pas vraie pourrait-elle ressembler ? » (222)

Le texte oscille entre une rêverie quasi surréaliste, fondée sur ce qui semblent être de libres associations d'idées et une réflexion théorique sur la collaboration entre ces trois artistes, sur l'apport de cette nouvelle esthétique. On peut considérer qu'« En Souvenir de leurs sentiments » est un hommage situé à la croisée de la création littéraire et de la mise en pratique d'un discours critique dans la lignée du formalisme de Clement Greenberg. L'historien de l'art cherchait en effet ce qui est « unique dans la nature [du] médium », un médium « pur » dont la « pureté » serait « la garantie de son excellence ainsi que de son indépendance »²⁰. Rappelons que Sontag demande dans « À Propos du style » qu'on ne « l'accuse pas de vouloir ainsi revenir au 'formalisme' ! », ajoutant : « Cette qualification serait à réserver aux seules œuvres d'art où sont appliquées de façon machinale des règles esthétiques démodées et vieilles ». Son formalisme repose en effet sur une règle esthétique centrale qui est celle de la « nouvelle sensibilité ».

Le happening : le tournant performatif

Sontag s'intéresse au happening précisément parce que cette nouvelle forme d'art remet en jeu « les règles esthétiques démodées et vieilles », elle repense le formalisme non pas comme un cadre rigide mais plutôt comme l'occasion de proposer de nouvelles formes. On est donc bien dans une perspective formaliste où la forme n'est pas un cadre contraignant mais évolue et répond aux problématiques contemporaines. *Danseurs sur un plan* et spécifiquement la contribution de Sontag « En Souvenir de leurs sentiments » célèbrent une tradition artistique héritée du modernisme et concentrée sur le médium beaucoup plus que sur la figure de l'artiste. Le discours de Sontag sur l'art se situe dans la lignée de l'impersonnalité moderniste célébrée par T. S. Eliot²¹

20 Clement Greenberg, *La Peinture moderniste*, Traduction de l'anglais (États-Unis) par Pascal Krajewsk, *Appareil* [En ligne], n° 17, 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 13 juillet 2019, en ligne : <https://journals.openedition.org/appareil/2302>.

21 T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" [1919], *Selected Essays 1917-1932*,

qui trouve sans doute son aboutissement dans les pratiques aléatoires de John Cage où la personnalité de l'artiste disparaît derrière les pratiques aléatoires du *Yi King*, le livre chinois des mutations à partir duquel il construit ses compositions.

Lorsqu'elle publie son article sur les happenings en 1962, "Happenings, an Art of Radical Juxtaposition"²², elle insiste sur la radicalité de cette forme artistique, une notion qui problématise la question du rapport au contemporain dans les pratiques d'avant-garde de l'époque. Ce que dit Sontag dans cet article permet de cerner son rôle dans la compréhension des avancées radicales qui avaient lieu sur la scène new-yorkaise des années 1960. Écrit en 1962, le texte revient sur les cinq années qui ont vu éclore et se développer ce genre, depuis les premiers happenings d'Allan Kaprow en 1957. Le texte de Sontag est l'un des premiers écrits théoriques sur cette nouvelle forme d'art, il suit de près le texte fondateur d'Allan Kaprow "Happenings in the New York Scene"²³ de 1961 et est publié trois ans avant la parution du numéro de la *Tulane Drama Review* dirigé par Michael Kirby et Richard Schechner²⁴ qui installe le happening dans le paysage critique et académique de 1965. L'article, initialement intitulé "Happenings : an Art of Radical Juxtapositions" en anglais mais traduit en français par la notion de « confrontation » repose sur une vision conflictuelle mais aussi synchrétique de cette nouvelle forme d'art²⁵. Sontag établit la généalogie du genre qu'elle présente comme la continuation de l'esprit surréaliste, une esthétique du « choc » qui cherche à sortir le spectateur d'un état d'anesthésie. La figure d'Artaud qu'elle considère comme le meilleur exemple du principe surréaliste de l'épouvante (« C'est cependant dans l'œuvre d'Antonin Artaud que l'on trouvera les meilleurs exemples de la technique surréaliste de l'épouvante », 303) lui permet de situer ce nouveau genre dans une tradition marquée par ce qu'elle appelle « la technique de l'épouvante » :

On ne saurait mieux définir ce que peuvent être les « Happenings » qu'en rappelant des prescriptions formulées par Artaud dans *Le Théâtre et son double*. On trouve déjà dans Artaud l'indication de trois caractéristiques essentielles des « Happenings » : en premier lieu, l'objectivation ou la dépersonnalisation des personnages, en second

New York, Harcourt Brace and Company, 1932.

22 Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Londres, Penguin Classics, 2009, p. 263-274.

23 Allan Kaprow, *The Blurring of Art and Life*, Londres, University of California Press, 1993.

24 Allan Kaprow, "Happenings in the New York Scene", *Tulane Drama Review*. vol. X, n° 2, hiver, 1965.

25 Susan Sontag, « Les "Happenings", art des confrontations radicales », *L'Œuvre parle, Œuvres complètes V*, traduit par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 401-420.

lieu, l'importance accordée au spectacle et au bruitage, au détriment de la parole, enfin, une volonté délibérée d'éprouver durement le public. (304)

La filiation ainsi établie situe la violence au cœur de la pratique du happening ; on peut y ajouter une filiation plus récente en évoquant l'importance de John Cage, dont le cours de composition fut fréquenté par plusieurs des artistes mentionnés : Kaprow bien sûr, mais aussi Dick Higgins, Al Hansen, Yoko Ono qui assista à quelques cours avec son mari Toshi Ichiyanagi, qui y était officiellement inscrit. Le happening est aussi parfois considéré comme un genre inventé par Cage lors de l'été 1952 où il organisa ce qu'il appelait un « événement », durant lequel le public était plongé dans l'expérience de différentes œuvres d'art sans lien apparent (musique, poésie, danse, conférence), où la collaboration entre artistes, comme dans les happenings à partir de 1958, fonctionne sur le mode du collage. C'est ce que suggère le titre du premier happening effectif, celui de Kaprow en 1959 : *18 Happenings en 6 parties* au sujet duquel Sontag évoque « une cacophonie concertée » (293), « une série d'actes » (293) en concluant, « il n'y a pas d'entente entre les interprètes » (293). La part égale donnée à ce qu'elle appelle « la double influence de l'art du peintre et de l'art dramatique » (295) rend cet art irréductible à une définition unique : « une définition précise de ce genre de spectacle n'aurait actuellement aucune chance d'être reconnue valable par tous les organisateurs de « Happenings » » (294-295). On voit ici que le texte de Sontag est publié avant que ne le soient des études qui cherchent au contraire à définir un vocabulaire adéquat à cette nouvelle forme d'art. Michael Kirby ouvre par exemple son essai "The New Theatre"²⁶ sur un appel à une position théorique fermement établie à partir de laquelle doit émerger le sérieux de ces expérimentations artistiques.

Sontag insiste sur le sérieux de l'entreprise, elle met en avant les contraintes formelles du happening, une absence d'improvisation qui reflète l'influence de John Cage dont les pratiques aléatoires visaient à mettre au silence la personnalité de l'artiste mais reposaient sur l'imposition de contraintes formelles importantes. Elle voit dans cette nouvelle forme artistique une esthétique de la juxtaposition où la surprise et l'impermanence en font « un spectacle unique » (297). Sontag ne mentionne pas Walter Benjamin (elle lui consacre cependant l'essai "Under the Sign of Saturn" en 1980), mais c'est bien d'aura dont il est question : « Il ne sera jamais question de l'inscrire à un répertoire, en vue de reprises ultérieures. Présenté une seule fois, ou repris au cours de plusieurs soirées, le "Happening" ne sera jamais représenté, une fois cette série terminée ». (297) On voit ici comment Sontag s'inscrit dans une tradition moderniste, montrant une filiation avec ce que Walter Benjamin appelle

26 Michael Kirby, "The New Theatre", *Tulane Drama Review*, vol. X, n° 2, hiver, 1965.

la perte de l'aura accompagnant l'*Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935) ou avec l'appel d'Artaud à en finir avec les chefs-d'œuvre ; sa grille de lecture est ainsi très clairement ancrée dans le discours moderniste.

Les récentes performances de ces premiers happenings interrogent les notions de chef-d'œuvre et d'aura comme ces œuvres désormais canoniques continuent de favoriser la mise en place d'expériences collectives. À ce titre, le travail du performeur afro-américain Pope L. qui organisa une performance autour de la *Lecture on Nothing* de John Cage en 2013 dans le cadre du festival Performa à New York constitue une reproduction de la performance initiale, à laquelle il ajoute un commentaire politique en suggérant que le formalisme de Cage passait sous silence les problématiques socio-politiques de son époque. Il fait en effet référence à la scène fameuse durant laquelle Cage refusa le choix de mise en scène du jeune musicien et performer Julius Eastman dans un de ses *Song Books* en suggérant que la réaction de Cage était dictée par son incapacité à ouvrir son esthétique aux considérations personnelles telles que son homosexualité. L'exemple de Pope L. témoigne de la manière dont la performance a évolué de ses premiers développements formalistes au début des années 1960 à des propositions esthétiques engageant l'artiste politiquement, une transformation qui vient très largement de la manière dont les performeuses féministes ont fait de leurs corps le lieu d'une exploration esthétique tout autant que politique. La vague de reproductions des premiers happenings a ainsi permis de problématiser les évolutions du rapport de l'œuvre à son public²⁷.

Il semble cependant que l'analyse formaliste n'épuise pas la totalité du texte de Sontag qui se tourne vers le contexte d'énonciation de l'œuvre, en analysant sa réception ainsi que le rapport imposé au spectateur et c'est ce deuxième élément qui explique le choix des traductions, le passage de la notion de « juxtaposition » à la notion de « confrontation »²⁸. L'analyse formaliste du happening à laquelle se livre Sontag se fonde sur une prise en compte de l'effet produit sur le public – elle annonce ainsi : « Ce qui doit nous frapper le plus dans les « Happenings » c'est la façon dont le spectacle *maltraite* (car c'est le terme) le spectateur » (295) et clôt l'article sur la phrase « le bouc-émissaire c'est le public ». Cette analyse met en avant l'influence

27 Le catalogue *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* édité par Jennifer Allen propose un parcours de ce qu'elle appelle des "reenactments" de ses premiers happenings (Witte de With Centre for Contemporary Art, 2005). Voir également Célia Galey, "Minor Affects, a Defining Blind Spot for a Minor Form: Allan Kaprow's *18 Happenings in 6 Parts*", *Revue Française d'études américaines*, n° 160, 3^e trimestre 2019.

28 Les choix des traductions sont parfois contestables (élisions, omissions notamment), mais celle-ci rend très justement compte de l'élément central de la violence imposée au public à travers le motif de la confrontation.

d'Artaud et l'aspect profondément physique des happenings où les corps des participants comme du public sont investis, impliqués, pris à partie dans l'œuvre. L'œuvre ici existe dans son rapport au public, pas seulement dans son médium – prolongeant le choc que les premiers modernistes cherchaient à imposer au public.

Sontag insiste sur cette violence : « Le spectacle semble tout entier conçu pour se moquer et abuser du public. Des acteurs aspergent d'eau l'auditoire, lancent dans sa direction de menues piécettes ou de la poudre à éternuer. L'un d'eux va faire un tintamarre assourdissant en tapant à coups redoublés sur une grosse caisse, ou brandir, en le dirigeant vers les spectateurs, un chalumeau à acétylène » (285). Son analyse évoque ce que disait Blanchot au sujet d'Artaud : « Ce qu'il dit est d'une intensité que nous ne devrions pas supporter. »²⁹ – car Sontag place au cœur du processus créatif le spectateur dont l'expérience esthétique est également une expérience physique parfois violente. C'est cette réflexion sur l'imposition d'une souffrance, d'un malaise, qui fait œuvre et qu'on trouve dans les performances féministes des années 1960 et 1970. Notons aussi que l'essai de Sontag évoque des éléments qui pourraient faire réagir par leur misogynie que sa critique formaliste tend à effacer :

« Le personnage est parfois assimilé à un élément du décor, comme dans le « Happening sans titre » de Kaprow, représenté dans les caves du chauffage central du Théâtre Maiman, en mars 1962, où une femme nue demeurait en permanence allongée sur une échelle au-dessus de l'emplacement scénique. Que l'action ait ou non un caractère de violence, les personnages des « Happenings » y sont toujours traités comme des objets de figuration. (298)

Si ce récit de la scène du happening à New York dresse un portrait essentiellement masculin, elle évoque tout de même deux noms qui vont devenir deux voix particulièrement fondatrices pour la performance féministe, Carolee Schneeman et Yoko Ono. Au moment où Sontag écrit ce texte, en 1962, la scène d'avant-garde fait entendre des voix principalement masculines et souligne la question du genre lié aux explorations formelles de l'avant-garde. Le happening est en effet un genre largement défini par des figures masculines telles qu'Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Al Hansen ou Dick Higgins mais il se prolongera dans l'avènement du genre de la performance, qui donne lieu à de nombreuses créations féministes. Dans son article, Sontag lit le happening à travers Antonin Artaud dont elle place la pensée au cœur de ce genre théâtral nouveau, bien qu'Artaud fût encore à cette époque-là une figure confidentielle, n'ayant pas encore atteint le statut d'icône qui fut le sien

29 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 52

avec la publication d'*Antonin Artaud : Selected Writings*, édité par Sontag en 1976³⁰. L'article semble suggérer que le happening est presque exclusivement la pratique d'une avant-garde d'hommes blancs américains, mais présente cependant les fondements d'une réflexion sur les modalités de réception de l'œuvre qui sera essentielle à l'émergence de la performance féministe. En effet, Sontag se concentre sur le rapport inédit que le happening établit avec son public et semble ouvrir par-là la voie à un développement de ce genre qui va passer du happening à la performance et reposer de plus en plus sur l'implication du corps de l'artiste, bien souvent femme, dans le cadre d'œuvres militantes comme celles qu'on trouve chez Carolee Schneeman et Yoko Ono. Le regard de Sontag témoigne de l'importance encore essentielle du formalisme lié au modernisme historique dans l'analyse des explorations artistiques de l'avant-garde new-yorkaise, mais elle pose également les jalons théoriques sur lesquels se construira la performance féministe dès le milieu des années 1960, de sorte que l'intellectuelle participe de manière indirecte à l'avènement d'un art féministe.

Lea Vergine théorise le passage du formalisme des happenings à la performance fondée sur le corps de l'artiste dans un ouvrage de 1974 intitulé *Body Art and Performance : The Body as Language*. Le corps de l'artiste devient le médium des performances et, dans le contexte de la deuxième vague féministe, réunit explorations esthétiques et revendications féministes. Carolee Schneemann et Yoko Ono que Sontag mentionne dans son texte créent toutes les deux en 1964 des œuvres qui marquent les débuts de la performance féministe : *Meat Joy* et *Cut*, qui représentent peut-être l'illustration la plus claire de la violence inhérente aux happenings telle que l'analyse Sontag. *Meat Joy* est une performance jouée par 8 personnes, en sous-vêtements, qui reçoivent des morceaux de viande et de poisson apportés par une 9^e personne – une règle régit la performance : les morceaux de viande et de poisson ne doivent pas toucher le sol et chaque performeur doit les garder sur son corps ou les faire passer à un autre performeur³¹. Le cadre formel de cette performance évoque ce que dit Sontag à propos de l'esthétique d'Artaud : « à l'origine de ce qu'on appelle l'art de la performance, il y a l'invention, la spontanéité, la physicalité ». Dans *Cut*, Yoko Ono pousse plus loin la mise en danger du corps de l'artiste et, ici, du corps de la femme, en donnant pour instruction au public de venir sur scène découper ses vêtements dans une œuvre qui réunit la personne intime de la femme et la figure de l'artiste. Ici, la matérialité du corps est l'objet même

30 Antonin Artaud, *Selected Writings*, Susan Sontag (ed), Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1976.

31 Voir Carolee Schneemann, *Imagining her Erotics*, Cambridge, MA et Londres, MIT Press, 2002, p. 60-73.

de la performance qui joue sur les notions de désir, d'érotisation du corps féminin et de violence³².

Ces deux exemples représentent un moment de transition entre une réflexion formaliste sur le médium et une prise en compte du corps de la performeuse, qui devient le médium même de l'œuvre d'art³³. La mise en place d'une œuvre qui fait violence au corps et au corps féminin, par des artistes femmes, marque les débuts d'une convergence entre le happening et la deuxième vague du féminisme américain. Jeanie Forte dresse le tableau suivant des problématiques liées à l'émergence de la performance féministe :

The deconstructive nature of women's performance art is thus doubly powerful because of the status of women in relation to representation, a status which, in the performance context, inherently foregrounds the phallogocentricity of modernism/patriarchy and its signifying systems. Women performance artists show an intrinsic understanding of culture and signification apparently reached solely through their own feminist consciousness-raising and political acumen; manifesting the metaphor most central to feminism, that "the personal is the political", these performers have used the condition of their own lives to deconstruct the system they find oppressive, and their performance practice shares concerns with recent theory interested in unmasking the system of representation and its ideological alliances.³⁴

Revenir sur cette période, en pensant à Sontag, pose la question de l'absence de textes, de l'absence de réflexion, chez Sontag, sur ces mouvements. On peut en effet se demander comment une intellectuelle si à l'écoute des bruissements de son temps n'a pas écrit sur ces mouvements. Il me semble que la réponse est à chercher du côté de son intérêt pour le radicalisme, qu'elle met au cœur de sa réflexion sur le happening. En effet, le formalisme de Sontag est ancré dans une réflexion sur l'effet produit par l'expérience de l'œuvre en tant que forme, ce qu'elle appelle « l'expérience de la qualité des formes

32 Instructions de l'œuvre : "Performer sits on stage with a pair of scissors in front of him. It is announced that members of the audience may come on stage – one at a time – to cut a small piece of the performer's clothing to take with them. Performer remains motionless throughout the piece. Piece ends at the performer's option", dans Kevin Concannon, "Yoko Ono's Cut Piece: From Text to Performance and Back Again", *A Journal of Performance and Art*, n° 90, 2008, p. 81-93, p. 82.

33 Voir notamment Moira Roth, *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America: 1970-1980*, Los Angeles, Astro Arts, 1984 et Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Londres, Psychology Press, 1997.

34 Jeanie Forte, "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism", *Theatre Journal*, vol. XL, n° 2 (mai 1988), p. 217-235.

particulières de la conscience humaine » (38). Elle semble ainsi envisager le happening comme prolongement des rituels primitifs universels, une lecture du happening développée par Schechner dans *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*³⁵. En suggérant que « la conscience humaine » est en jeu dans le happening, Sontag semble se poser du côté du théâtre tel qu'Artaud l'avait défini et ainsi poser les jalons d'une sortie du formalisme vers une prise en compte de la performance par rapport à son contexte.

Quelle radicalité ?

Le travail de Susan Sontag met l'œuvre, en tant que médium, au centre de sa réflexion, plus qu'elle ne s'intéresse au rapport de l'œuvre à son contexte socio-politique. Une lecture de son rapport au happening et aux artistes ayant initié cette nouvelle forme d'art montre à quel point Sontag reste une moderniste dans sa célébration de l'art vu essentiellement par rapport à son médium. Elle représente ainsi pourrait-on dire, les ambiguïtés propres à l'avant-garde new-yorkaise des années 1950-1970 : une exploration des potentialités formelles de l'art, un discours esthétique allant dans le sens de la libération, des positions politiques parfois clairement affirmées (l'engagement de Sontag contre la guerre au Vietnam fut très important). Mais en même temps, on s'interroge sur le silence assourdissant de ces artistes sur la matière même de la société américaine dont les errements se voyaient mis en avant par de nombreux artistes mais n'étaient pas au cœur des préoccupations de personnes telles que Cage, Johns, Rauschenberg, Cunningham, ou, enfin, Sontag. Leurs explorations formelles menèrent aux happenings et au théâtre de rue dont les codes étaient proches de ceux des militants pour les droits civiques, participant ainsi à ouvrir un espace pour les minorités de l'Amérique de la Guerre froide, tout en refusant la notion même d'art politique. Béatrice Mousli rappelle ce que dit Sontag de Barthes : « pris dans la dialectique déchirante imposée par l'art d'avant-garde et la conscience de notre époque »³⁶, une dialectique qui semble être au cœur de l'œuvre de Sontag également comme son travail de critique est en effet pris entre ces deux pôles. Le refus de politiser son discours critique, comme cela lui a été reproché concernant son manque d'engagement dans le mouvement féministe ou lesbien, constitue la ligne directrice sur laquelle s'articule son travail. Cette position de refus est en effet avant tout une position politique par rapport à l'œuvre d'art, une position qui considère que l'esthétique est le lieu même du politique.

35 Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Londres et New York, Routledge, 1995.

36 Susan Sontag citée dans Béatrice Mousli, *Susan Sontag*, Paris, Flammarion, 2017, p. 386.

Les œuvres auxquelles s'intéresse Sontag sont marquées par la perte d'autorité de la voix de l'artiste et par la mise en place de l'impersonnel. Le happening, genre défini par Kaprow, est très largement issu du travail de John Cage qui cherchait à proposer, à travers des créations aléatoires, l'œuvre la plus impersonnelle possible. On est donc au cœur d'une démarche esthétique fondée sur la neutralisation de la voix de l'auteur et dans le sillage de la mort de l'auteur définie par Roland Barthes en 1968. La neutralité de la voix critique n'est pas nécessairement une voix sans force, elle est au contraire une force qui appelle à se saisir de l'œuvre, et à découvrir le potentiel de résistance qu'offrent les nouvelles avancées esthétiques de l'époque. Le reproche fait à Sontag de ne pas s'être saisie des combats féministes de l'époque est un reproche que l'on peut faire à toute l'avant-garde new-yorkaise. John Cage, le père des happenings, mentor de Kaprow, intitulait ainsi son journal couvrant les années 1960 à 1980 : *Journal : Comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)*³⁷. Cet appel à se satisfaire de la réalité semble appeler à l'inaction politique, un geste particulièrement étonnant face aux inégalités de la société américaine, et témoigne bien des ambiguïtés de l'avant-garde new-yorkaise en termes de réponse politique au contemporain. Arnold Aronson définit en effet dans *American Avant-Garde Theater: a History*³⁸ une dichotomie au sein de l'avant-garde théâtrale new-yorkaise de l'époque entre d'un côté des propositions artistiques formalistes et reposant sur des croisements entre les arts dans la lignée de John Cage et de l'autre des pratiques proches du théâtre de la cruauté d'Artaud fondées sur des explorations du corps au théâtre. Sontag, on le voit dans ses relations amicales et sa collaboration avec le trio Cage, Cunningham, Johns, se situe plus du côté du formalisme, mais il ne faut cependant pas oublier qu'elle s'intéresse à Artaud comme en témoigne son édition des textes du dramaturge français. Elle représente en cela la rencontre de deux traditions, elles-mêmes largement entremêlées. Sontag, en présentant ces auteurs, épouse également cette ambiguïté, mais il est essentiel de voir comment son travail ouvre une brèche de résistance, dans des œuvres qui sont loin d'être dénuées de force politique.

Le happening se construit autour de la notion de résistance aux notions d'objet d'art ou de chef-d'œuvre. Sontag explique ainsi : « Les Happenings expriment ainsi une protestation – sous une forme matérielle, et non pas idéologique ou verbale – contre la conception d'un art de musée – l'idée que l'artiste est fait pour produire des œuvres que l'on admire et conserve avec un soin jaloux » (299). Sontag met en avant ici un point central dans son travail

37 Traduction en français par Christophe Marchand-Kiss, éditions Héros-Limites, 2003.

38 Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theater: a History*, Londres et New York, Routledge, 2000.

de critique qui est de chercher le sens, et le discours, dans la forme même. En suggérant que la protestation est à trouver dans la forme de l'œuvre, elle place l'œuvre au cœur de son propos critique, mettant en avant l'autonomie de l'œuvre d'art : c'est l'œuvre même qui résiste, sans besoin d'un discours l'accompagnant. C'est ainsi qu'elle met en avant l'importance de l'effet produit sur le spectateur : « "le Happening" se situe dans ce que l'on peut appeler "un certain milieu" (*environment* en anglais), et ce milieu est, d'une façon caractéristique, désordonné, malpropre, encombré ; les spectateurs y sont sensibilisés par l'utilisation de matériaux plutôt fragiles, comme le tissu et le papier, ou d'autres objets d'aspect sordide, ou abimés, ou dangereux » (299). Richard Schechner développe la notion d'environnement dans son *Environmental Theater* en 1973, poussant la réflexion dans la direction du rapport de l'œuvre à son contexte, une perspective qui s'éloigne de l'autonomie de l'œuvre d'art qui n'est pas encore celle de Sontag qui s'intéresse ici seulement à la manière dont le happening interagit avec le spectateur. Cette position antagoniste du happening permet une mise en éveil du spectateur, qui engendre un mode de réception en alerte, capable de percevoir ce qui se joue autour du corps représenté.

Lorsque Sontag utilise la notion de radicalité pour évoquer le genre nouveau du happening, notamment dans son ouvrage *Styles of Radical Will* publié en 1969, elle met en avant une notion dont la définition est pour elle essentiellement esthétique, faisant de la radicalité une valeur esthétique absolue³⁹. Dans son texte de 1961 "Happenings in the New York Scene" auquel Sontag fait allusion dans son article, Kaprow suggère que les happenings ne sont pas un style parmi d'autres, mais qu'ils constituent « des actes moraux, une prise de position essentielle, un engagement existentiel ultime »⁴⁰, c'est une idée chère également à Artaud pour qui le *Théâtre et son double* pouvait être lu comme un manifeste politique : « Cher ami, je n'ai pas dit que je voulais agir directement sur l'époque ; j'ai dit que le théâtre que je voulais faire supposait pour être possible, pour être admis par l'époque, une autre forme de civilisation. » (mai 1933)⁴¹ Artaud envisage le théâtre comme une alternative au contemporain mais en lien direct avec celui-ci, premier jalon vers un théâtre politique que Kaprow tourne à son tour du côté de l'éthique.

39 Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1969.

40 "The significance of the Happening is not to be found simply in the fresh creative wind now blowing. Happenings are not just another new style. Instead, like American art of the 1940s, they are a moral act, a human stand of great urgency, whose professional status as art is less a criterion than their certainty as an ultimate existential commitment", (Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley et Londres, University of California Press, 1993, p. 21.)

41 Cité par Jacques Derrida, *Écriture et différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 283.

S'il semble aujourd'hui un peu étonnant que l'avant-garde à laquelle appartenait Sontag, et que Sontag elle-même aient fait silence sur certaines questions politiques centrales à l'époque, telle celle du féminisme, il n'en faut pas moins noter l'importance de son travail pour faire entendre ce moment de transition, de passage de considérations formalistes à des considérations plus directement politiques. Dans un entretien sur le féminisme intitulé "Third World of Women", Sontag oppose radicalisme et réformisme dans le féminisme, se plaçant du côté du réformisme et situant son radicalisme du côté de l'esthétique. En dernier lieu, je crois que l'échange que Sontag a en 1975 avec Adrienne Rich sur la question du féminisme illustre et explique l'absence de discours sur la performance féministe chez Sontag. On pourrait dire que Sontag résiste aux injonctions de son temps, et par là à tout essentialisme. On peut rappeler qu'Adrienne Rich lui reproche de pratiquer un féminisme qu'elle décrit comme un exercice intellectuel mais pas comme l'expression d'une réalité ressentie (*felt reality*) : Sontag lui répond en soulignant l'anti-intellectualisme de la rhétorique féministe de l'époque en affirmant : « je me dissocie de cette part du féminisme qui promeut une antithèse dangereuse entre l'esprit et l'émotion » – une position qui se veut résistance à tout essentialisme, qui refuse la violence d'un discours identitaire univoque. Susan Sontag met en avant dans son travail critique l'indépendance radicale de l'œuvre d'art, qu'elle cherche à séparer de tout lien de soumission politique, économique ou culturel. En célébrant des œuvres d'art qui refusent toute marchandisation, Susan Sontag refuse également toute politisation de l'art. Le radicalisme de Sontag est à chercher du côté d'une vision absolue de l'œuvre d'art – une vision qui ne s'oppose pas à des pratiques féministes, mais qui s'intéresse avant tout à la radicalité, ainsi qu'à la vérité, de la voix qui s'exprime. La notion de volonté radicale au cœur de son ouvrage de 1969, *Styles of Radical Will*, est en effet le principe fondateur de toute sa pensée qui repose sur le maintien d'une même perspective intangible, celle de la centralité de l'œuvre.

Sontag fonde son travail de critique d'art sur des pratiques d'avant-garde qui participent à la dématérialisation de l'objet d'art au profit d'un rapprochement entre art et réalité contemporaine. La manière dont elle envisage la création d'avant-garde permet de penser sa position tout à fait à part. La « nouvelle sensibilité » qu'elle promeut dans ses textes des années 1960 accompagne un double mouvement dans l'art d'avant-garde américain : la dématérialisation de l'objet d'art qui se veut pure expérience, et dans un mouvement contraire (sans que cela n'empêche des croisements entre les deux), une prise en compte de la culture américaine au sens large, englobant culture savante et culture populaire, une réflexion sur l'effet produit par la performance sur le spectateur, ce qui pose les jalons du discours politique qui entoure la performance féministe. Elle touche à des objets culturels très

divers mais toujours avec la même constante, c'est-à-dire une même perspective esthétique avant tout. Cette intransigeance critique est ce qui définit la radicalité de sa pensée, dans le souhait de toujours donner une place centrale à l'œuvre elle-même. Cette position lui a valu de nombreuses critiques ; si elle a brillamment capté les évolutions culturelles de son époque, elle n'a jamais dévié dans son discours, faisant de la centralité de l'œuvre une position radicalement engagée au service de l'expérience esthétique. On voit déjà poindre dans ses textes sur les mutations de la scène d'avant-garde la réponse qui sera la sienne au siège de Sarajevo : se saisir du texte de Beckett en réponse politique, mettre en scène une œuvre moderniste radicale au cœur d'une situation politique pour signifier que l'expérience de la radicalité esthétique est politique.