

La singularité en relation : la performance dans le théâtre et la société contemporains

DOI 10.46522/S.2021.01.02

Anna NAVROTSKAYA Dr.
Professeure adjointe de français
Hillsdale College, Michigan
anavrotskaya@hillsdale.edu

Abstract: Relational Singularity: Performance in Contemporary Theater and Society

This article addresses the question of consistent presence of “postdramatic” performative elements in contemporary theater staging. It considers artistic production and everyday behavior as two related processes supported by individual creative capacity inherent to every human being. Both an individual self in its day-to-day exchanges, and a theater character within a play are maintained by this capacity to process the unknown and function in the presence of the unpredictable. In the “postmodern” interrelated and multifaceted world this ability becomes crucial for an individual as well as for the society. It is made possible by a relational network created by continuous performative actions and relies on a cultural space relatively free of codified behavior that can be defined as liminal. Contemporary theater in its staging practices and in its active involvement of the spectator can arguably function as this liminal space indispensable for culture as a whole.

Key words: performance; staging; theatricality; postdramatic; liminal.

Nous appuyant sur l'état des lieux de la pensée théâtrale, une des questions pertinentes évoquée lors de nos discussions était de cerner le rôle des éléments performatifs dans la mise en scène contemporaine. Cette question porte non seulement sur la dimension purement fonctionnelle de la pratique théâtrale, mais également – et sans doute plus profondément – sur sa dimension relationnelle et formative. Cette dernière fait référence au développement du soi individuel aussi bien qu'à son existence dans un réseau relationnel de la société. Autrement dit, la performance est à la fois un concept théorique et un outil d'analyse qui permet d'élargir le champ des recherches et ce faisant de considérer la création théâtrale dans le tout de la culture. Cette problématique est précisément



au cœur de mes projets de recherche. Plus spécifiquement, je voudrais proposer une explication possible concernant la présence continue de la pratique performative dans la mise en scène « postdramatique » en relation avec l'existence sociale « postmoderne ». Évidemment, je ne pourrais qu'offrir des pistes car la question est trop large pour être traitée ici en détail. Mon espoir est d'en soutenir l'analyse en cours et y contribuer avec un point de vue inédit.

D'une façon générale, la problématique englobante de la créativité performatrice peut être approchée ou divisée en plusieurs questions plus focalisées. Il s'agit surtout des relations où la performance est le mode principal d'opération : la performance théâtrale et la performance quotidienne du soi, le « postmoderne » dans le fonctionnement de la société et le « postdramatique » dans le fonctionnement de la pratique théâtrale, le rôle engagé du public dans le théâtre contemporain et l'improvisation dans la communication journalistique, le lieu théâtral ouvert et le lieu liminal de la création libre dans la culture, et finalement le soi individuel « migrant » et la production artistique interculturelle.

Avant d'aborder ces thématiques, il faut justifier la considération de la créativité individuelle et le fonctionnement de la société comme deux opérations apparentées. La différence entre le niveau individuel et le niveau social est une différence de degré plutôt que de nature. Si les institutions et le comportement sociaux se modifient, et cette modification est vue comme produite par la force créative, c'est que la créativité est une capacité inhérente d'abord et surtout à l'individu. Les humains ne sont pas créatifs parce qu'ils vivent en société, je suis persuadée qu'il faut inverser les termes de l'équation : c'est parce qu'ils sont créatifs en tant que singularités qu'ils sont capables de vivre en société. Je ne nie pas l'importance de l'apprentissage (souvent forcée) de comportement à travers l'observation et la participation dans des actions prescrites par la société et la culture, mais j'insiste sur le fait que cet apprentissage est rendu possible par la capacité créative dont chaque individu est doté. De plus, tout geste créatif peut être vu comme événement qui n'est possible qu'en relation. Une activité performatrice en particulier qui relève d'un événement – ce qui veut dire une activité dont le but est une relation en train de se former et une monstration de cette formation plutôt qu'une interprétation d'un objet-texte et une évaluation de cet objet selon des règles préétablies – est une activité « théâtralisée ». La théâtralité ne serait donc pas une caractéristique exclusive du jeu reconnu par les participants comme une séance théâtrale, mais un élément qui peut être « activé » dans d'autres domaines, y compris le quotidien¹. Le concept de la théâtralité est amplement développé par Josette Féral (voir surtout « Théâtralité et performativité » dans *Théorie et Pratique du théâtre* 2011, 80-179) dont le travail a beaucoup informé mes réflexions. Je diffère néanmoins de sa définition du terme en l'approchant du quotidien.

¹ J'utilise les termes « événement » et « séance » comme ils sont définis par Christian Biet et Christophe Triau (Biet et Triau 2006, 405-410).



La notion de la théâtralité peut être précisée davantage comme la caractéristique principale de la capacité innée d'un être humain de se présenter et de modifier cette présentation selon les circonstances actuelles. C'est ce à quoi je réfère comme « singularité ». Il s'agit donc d'une expression du soi continuellement renouvelée en relation directe avec la perception (également modifiable) de l'altérité. Pour que le moi singulier (le soi reconnu en tant que tel) existe comme un être libre et conscient, il lui faut le pouvoir de sortir de soi². Emmanuel Levinas l'explique dans les termes suivants : « L'apparition d'un existant est la constitution même d'une maîtrise [de l'existant sur son exister], d'une liberté dans un exister qui, par lui-même, resterait foncièrement anonyme. Pour qu'il puisse y avoir un existant dans cet exister anonyme, il faut qu'il y devienne possible un départ de soi et un retour à soi, c'est-à-dire l'œuvre même de l'identité » (Levinas 2009, 31). Cette « œuvre de l'identité » est un acte créatif de par sa nature qui ne s'accomplit que dans la rencontre avec l'autre. « Un départ de soi et un retour à soi » est un mouvement bilatéral qui définit le geste créatif. Le soi exprimé dans une forme communicable, une présentation, se modifie suivant chaque rencontre avec une présentation de l'autre. Le soi, ou l'identité dans les termes de Levinas, ne se crée que par l'interprétation de l'altérité. Cette œuvre est un processus continu car elle fait partie de la condition humaine : s'il y a un existant, c'est qu'il se place par rapport à son exister et aux autres existants et ce placement demande le travail incessant de perception et d'ajustement. Sa raison d'être n'est pas dans un but à atteindre, car chez Levinas l'attente de la relation unissant n'est jamais aboutie, mais dans le processus lui-même. C'est un mode d'existence qui est créative et relève et dépend de la performance constante.

La relation existentielle entre l'exister et la présentation ou, autrement dit, la nécessité de présenter pour être présent, est ce qui explique sans doute l'existence du geste théâtral en tant qu'une activité fondatrice plutôt que superflue aux autres fonctions du système culturel. Comme le note Lacoue-Labarthe :

Si nous n'avions pas l'art (la tekhné), si cette grâce (kharis) ne nous était pas donnée, nous n'aurions rien de présent autour de nous et nous ne serions même pas présents à – ou plutôt pour – nous-mêmes, avec toute l'immense distance (et l'immense proximité) que cela suppose. [...] D'un mot : l'homme est un existant qui présente. Et qui par conséquent fait être. Salut l'artiste !

Lacoue-Labarthe et Nancy 2013, 48-49

Le lien entre la présentation et l'être soutenu par cette position permet une portée logique qui suggère que non seulement l'individu est « un existant qui présente » et « par conséquent fait être », mais que l'individu est un existant qui se crée en

² Je considère le moi comme un sujet conscient de sa relation à autrui et de son existence en tant qu'une singularité. Cette dernière est une capacité de modifier la perception du soi de la manière qui est unique à chaque individu.



présentant ou, autrement dit, un existant dont la prise sur son exister dépend de sa capacité de présenter. La présentation continue, la mise de soi au présent ou, ce qui revient au même, la pratique de la singularité nécessite également la présence du visage de l'autre dont parle Levinas³.

La pratique du théâtre dramatique et celle du théâtre dit « postdramatique » sont pourvues toutes les deux des éléments les plus pertinents pour le maintien de l'événement théâtral en tant que pratique de la singularité en relation à autrui. Bien que la performance soit un genre artistique associé principalement avec l'époque historiquement délimitée des années soixante – soixante-dix du siècle dernier, le théâtre postdramatique contemporain en préserve des qualités importantes qui lui permettent de s'offrir comme un lieu de comportement et de communication non-codés (un lieu liminal dans le tout de la culture). En particulier, ce sont la présence physique et l'immédiateté de la relation entre l'acteur et le public, la participation indispensable de ce dernier, l'absence des règles prescrites selon lesquelles un événement doit être joué et évalué, et le travail fondateur des relations qui est le but visé plutôt que l'objet qui en résulte. Autrement dit, l'objectif est l'événement lui-même, l'échange qui a lieu pendant cette rencontre et qui évolue dans un moment donné et avec la participation unique de toutes les singularités présentes.

Ce qui est particulier dans la pratique théâtrale contemporaine, c'est un plus grand rapprochement entre cette pratique et la vie quotidienne. Ce rapprochement s'exprime non seulement dans l'importance grandissante du savoir-faire performatif dans le monde où des rencontres avec l'inconnu et le nouveau se multiplient, mais aussi dans la transformation du public-observateur en participants non-professionnels. Marc Augé note dans son analyse de la « mobilité surmoderne » qu'il existe un décalage entre les changements prenant lieu à l'échelle mondiale et la pensée sociologique et politique sensée en analyser des directions.

Penser la mobilité dans l'espace, mais être incapable de la concevoir dans le temps, telle est finalement la caractéristique de la pensée contemporaine. [...] Devant l'émergence d'un monde humain consciemment coextensif à la planète tout entière, tout se passe comme si nous reculions devant la nécessité de l'organiser, en nous

³ Dans *Totalité et infini*, Levinas fonde un rapport entre les notions de l'extériorité et de l'immédiat, à l'aide du terme tiers du visage : « La notion du visage [...] signifie l'antériorité philosophique de l'étant sur l'être, une extériorité qui ne se réduit pas, comme chez Platon, à l'intériorité du souvenir, et qui, cependant, sauvegarde le moi qui l'accueille. Elle permet enfin de décrire la notion de l'immédiat. [...] L'immédiat, c'est le face à face » (Levinas 2001, 44). Le dernier postulat est incontournable si le présent et la présentation se trouvent dans une relation telle que la voit Lacoue-Labarthe, assignant à l'art un rôle fondateur dans l'existence du soi. Un terme intermédiaire, un espace tiers de rencontre ouvert au soi et à autrui, permet le « face à face » de l'immédiat et s'avère de la même importance dans la création continue du soi et dans la créativité artistique.



réfugiant derrière les vieilles divisions spatiales (frontières, cultures, identités) qui jusqu'à présent ont toujours été le ferment actif des affrontements et des violences.

Augé 2009, 87-88

Augé place son anthropologue dans une position « entre-deux » : « il ne cesse jamais de voyager à égale distance de lui-même et des autres » (69). Ce voyage continu « à égale distance » est aussi la position de l'acteur. Je crois que dans le monde « surmoderne », l'état « entre-deux » est ce qui rapproche l'acteur du public et un individu de l'autre. Autrement dit, on est proche et capable de communiquer non parce que l'on partage une culture ou un code de comportement, mais parce que l'on apprend à se positionner vis-à-vis autrui sans un système de coordonnées fixe. L'absence d'un tel système est ce qui caractérise également la performance.

C'est grâce à ses éléments d'imprévisibilité et d'interconnexion qu'une relation fondée par une œuvre d'art peut être définie comme événement. L'œuvre d'art ne se positionne plus comme un objet exceptionnel mais se réinscrit dans le quotidien, ce qui a pour conséquence le rapprochement entre la pratique artistique et le comportement journalier et souligne la parenté entre cette pratique et la création du soi. La « théâtralisation » ou, selon une expression heureuse de Patrice Pavis, « la mise en vue »⁴ de l'interaction avec autrui qui est à la base de tout spectacle aussi bien que du processus de la création du soi, est ce qui permet aux arts performatifs de jouer un rôle fonctionnel dans la culture. La période contemporaine n'est pas unique à cet égard, mais plus affirmée. La spécificité de l'art contemporain est dans l'importance accordée au processus de perception et à la nature réflexive de la création artistique. La théâtralité – « la mise en vue » de la création du soi en état entre-deux – est ainsi une caractéristique non seulement du théâtre et de la performance, mais un élément inhérent de ce que je pourrais qualifier de la singularité, c'est à dire, toute pratique du soi. Ainsi, toute activité sociale, dans tous les domaines culturels est « théâtralisée » de par sa nature. En simplifiant, le monde contemporain nécessite un comportement plus fortement théâtralisé que le monde moins interconnecté, ou moins immédiatement interconnecté, du passé. « Théâtralisé » dans cet état d'entre-deux permanent veut dire capable de fonctionner sans un repère de comportement codifié, de communiquer à autrui en absence de catégories fixes qui permettraient l'application des identités préexistantes.

Dans les interactions sociales, l'imprévisibilité du comportement de tous les participants nécessite la pratique constante des identités (le processus permis par la pratique de singularité) qui relève de la capacité d'improvisation. Je pense que les rencontres de la

⁴ Pavis utilise cette expression pour définir un des principes de la déconstruction (comme concept) au théâtre : « la mise en vue d'un processus, la présentation performative d'un événement se substitue à toute représentation, figuration, parfois même signification » (Pavis 2014, 205). Je préciserais que, dans son argument, « la mise en vue d'un processus » est un élément organique d'un spectacle. Dans une performance postdramatique, cet élément est dominant, mais il fait partie intégrale du théâtre dramatique aussi bien.



vie quotidienne possèdent la même qualité inventive que l'improvisation au théâtre. Il s'agit toujours de se poser en rapport avec l'altérité de l'autre et de (se) jouer. La différence n'est pas dans la nature du geste mais dans son caractère explicite : au théâtre le jeu est mis en évidence. Un interlocuteur se crée en se présentant non moins qu'un artiste, ce sont les règles du jeu qui ne sont pas définies d'emblée. Au théâtre, celui de la rue mis à part, le spectateur et l'acteur acceptent dès le début la différence de position : celui ou celle qui joue – celui ou celle qui assiste au jeu. Néanmoins, l'interaction est toujours celle entre deux singularités, avec cette différence par rapport à une rencontre quotidienne, que le jeu est prévu et reconnu comme tel. Similairement, un rite religieux ou social s'approche plus d'une performance contrôlée, tel un spectacle, que de la vie quotidienne. Dans la vie journalière, un échange des expressions de soi prend lieu au même niveau et les règles du jeu sont souvent à inventer selon la situation courante, mais le processus de base reste le même : l'expression du soi face à autrui, l'interprétation de l'expression de l'autre, la modification subséquente de la perception du soi. Chaque rencontre relance le processus créatif de « l'œuvre de l'identité ».

La mise en évidence du travail intérieur, pour un individu aussi bien que pour la société, est une activité à la fois attirante et gênante, selon le lieu et les attentes du public. À titre d'exemple, le spectacle « Retour » de Cyril Lévi-Provençal dont le texte est basé sur Homère, se joue dans des endroits divers (je l'ai vu en 2013 sur une plage de Saint-Cyr-sur-Mer qui avait l'avantage de soutenir le jeu par le son des vagues et le coucher du soleil au moment du départ d'Ulysse pour Ithaque). Le public qui n'était pas averti de l'apparition d'un homme annonçant son retour immédiat chez lui, une grande rame sur l'épaule, réagissait d'abord avec des rires, quelques insultes, et beaucoup en étaient visiblement gênés. Dès qu'il est devenu évident qu'il s'agissait d'une performance, la réaction s'est graduellement transformée d'un refus en intérêt, et éventuellement en participation, et de la part de la majorité de ceux présents, en participation même enthousiaste. Les spectateurs répondaient aux questions proposées et certains étaient invités à assister Ulysse dans la construction de sa barque. L'endroit était bien choisi : l'artiste m'a expliqué après le spectacle qu'il l'avait monté auparavant au centre-ville à midi, et la participation du public avait été beaucoup moins enthousiaste que sur cette plage le soir. Évidemment, les passants en ville n'avaient pas le temps de s'arrêter assez longtemps, mais la différence principale était le lieu, le bâti n'offrant pas la même « atmosphère » propice à l'imagination homérique. Comme souvent dans le cas du spectateur non-averti, le premier « choc » passé, le public se sent plus à l'abri (il ne s'agit « que » du jeu) et plus disposé à participer. Faire face à l'inconnu (comme, par exemple, à l'apparition d'« Ulysse » à la rame), demande un effort conscient d'interprétation : un effort qui serait tout à fait à sa place au théâtre dramatique. Le processus de perception et d'interprétation, qui est également une condition fondamentale de la création du soi, est lancé par la nécessité de réagir à la présence inattendue. Son « classement » comme performance n'annule pas l'effort créatif de la part du public, il le rend plus libre car le contrôle de la norme est réduit dans un espace ouvert « non-assigné ».



Un tel espace qui peut être défini comme liminal, est un des éléments fonctionnels indispensables au développement de la culture aussi bien qu'au celui de la pratique théâtrale et de la création du soi individuel. Pour en tenter une définition plus précise, l'espace liminal est un locus dans le tout de la culture où la singularité se pratique de la manière la plus libre de la norme. C'est également le lieu d'engendrement du nouveau et le lieu d'invention de comportements dont certains seront éventuellement acceptés et modifieront la norme, et d'autres seront rejetés ou subsisteront comme pratiques marginales. L'existence d'un tel espace est nécessaire au fonctionnement de la culture comme un système complexe, mais sa localisation varie selon les circonstances. Grâce à sa capacité d'instaurer des relations, l'art est un domaine de la production culturelle spécifiquement prédisposé à servir de lieu liminal. Le théâtre, et le théâtre dit « postdramatique » encore davantage, s'offre comme le lieu liminal privilégié dans le monde contemporain interconnecté.

Si la culture contemporaine peut être ontologiquement définie comme l'état « entre-deux », ou, dans les termes de Vermeulen et Van Den Akker, une « oscillation » entre l'esthétique moderne et l'esthétique postmoderne (Vermeulen et Van Den Akker 2010, 6), la position de celui ou de celle qui se trouve entre deux cultures est une position qui correspond le plus à cet état. Il devient de plus en plus difficile de parler de « la culture », même s'il s'agit d'un endroit géographiquement et historiquement délimité, car dans le monde globalisé aucune tradition ni système n'existe dans une isolation, mais dans une interaction continue avec d'autres traditions. Vermeulen et van den Akker suggèrent que les tentatives multiples de penser cette situation d'échange culturel représentent une « oscillation métamoderne » : « In performatist attempts [...] to make the permanent transitory and the transient permanent, it expresses itself dramatically » (7). L'état contemporain « entre-deux » se trouve en mouvement entre ces deux tendances, vers le permanent (moderne) et vers le transitoire (postmoderne), sans jamais assumer l'une de ces deux positions définitivement. Il est pertinent qu'un tel état peut être décrit dans les termes de performance.

Le comportement quotidien d'un individu placé dans un milieu interculturel, ce qui devient de plus en plus la position commune, se rapproche de la performance car il comprend un jeu continu des expressions, réponses et interprétations qui établit un réseau de relations. C'est une existence relationnelle par excellence, similaire à la notion de l'art actuel proposée par Nicolas Bourriaud : « Les figures de référence de la sphère des rapports humains sont désormais devenues des 'formes' artistiques à part entière. [...] L'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relation, représentent aujourd'hui des objets esthétiques susceptibles d'être étudiés en tant que tel » (Bourriaud 2001, 29). En reprenant cette logique, je crois que s'il est possible d'approcher l'art comme un ensemble de modes de « l'invention de relation », il est également possible de considérer les modes de créer des relations dans les interactions quotidiennes comme des objets – ou plutôt des procédés – artistiques. Spécifiquement, la création artistique en relation entre l'artiste, son œuvre et le public, et la création du soi en relation entre des individus sont deux expressions performatives. Les deux sont



conditionnées (sans être prédéterminées) à la fois par l'expérience personnelle et par les cultures, au sens le plus large du terme, dans lesquelles cette expérience se forme. Les deux dépendent de la capacité d'inventer, d'improviser et de modifier les modes de perception et le comportement.

Un individu dont le présent est informé par sa culture d'origine mais le comportement actuel est conditionné par l'interaction immédiate et continue avec une autre culture se trouve dans une situation similaire à celle d'un(e) acteur/actrice, mais surtout d'un(e) artiste-performateur/performatrice. Les règles sont à réinventer, les relations à rétablir, il n'est pas question de se cacher derrière le comportement connu et habituel. De plus, on est visiblement, manifestement autre. Le jeu est le même, mais « catalysé » par les circonstances qui demandent un effort conscient – similaire à celui d'un(e) acteur/actrice – de pratiquer sa singularité. Cette œuvre comprend la modification inévitable de la perception de soi aussi bien que l'invention de nouveaux moyens pour s'exprimer, se présenter à autrui. La définition ontologique de la métamodernité, l'état « entre-deux » apparente l'artiste et le migrant dans la culture contemporaine. Comme tout soi est migrant (entre l'expression du soi et la perception de l'altérité), l'activité artistique et le quotidien interculturel sont des formes les plus directes de la pratique de la singularité.

Le soi « migrant » – la notion sur laquelle j'insiste car je la crois plus proche de la façon dont le soi individuel fonctionne – se modifie constamment, et donc le connaître définitivement est impossible. Comme le soi supposé statique, le soi « migrant » conditionne le comportement individuel, mais contrairement au soi statique, il se forme par et dans ce comportement à son tour. C'est un soi en création continue et multipolaire, ce qui explique, en partie, l'imprévisibilité du comportement singulier. La performance artistique contemporaine et en particulier le théâtre postdramatique, l'existence interculturelle (y compris la migration) et le soi « migrant » ont cela en commun : la création en mouvement (spatio-temporel) et en relation.

Les rapports soutenus par la pratique performative que nous venons de considérer sont à la base de mes recherches théoriques portant sur la question du rôle de la création théâtrale dans le fonctionnement de la culture vue comme un système ouvert et complexe. Ce travail n'est valable qu'accompagné, informé et modifié par les cas appliqués. La possibilité d'unir des approches et des visions théoriques et appliquées est indispensable à tout effort compréhensif, et c'est exactement cette possibilité, beaucoup appréciés, qui nous a été offerte par cet atelier.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ, Marc, 2009. *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris : Payot & Rivages.
BIET, Christian et TRIAU, Christophe, 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris : Gallimard.
BOURRIAUD, Nicolas, 2001. *Esthétique relationnelle*, Documents sur l'art, Dijon : Les presses du réel.



- FÉRAL, Josette, 2011. *Théorie et Pratique du théâtre : Au-delà des limites*, Montpellier : Éditions l'Entretemps.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, 2013. *Scène, suivi de Dialogue sur le dialogue*, Détroits, Paris : Christian Bourgois éditeur.
- LEVINAS, Emmanuel, 2009. *Le temps et l'autre*, Quadrige, Paris : Presses Universitaires de France.
- LEVINAS, Emmanuel, 2001. *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, Le Livre de Poche, Biblio essais, s.l. Kluwer Academic.
- PAVIS, Patrice, 2014. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : Armand Colin, 2014.
- VERMEULEN, Timotheus et VAN DEN AKKER, Robin, 2010. Notes on metamodernism [en ligne]. *Journal of Aesthetics & Culture*, novembre [Consulté le 3 décembre 2019]. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>