

La représentation postmoderne La fin de l'humanisme

Richard Schechner and Nicole Morin-McCallum

Number 20 (3), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28951ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Schechner, R. & Morin-McCallum, N. (1981). La représentation postmoderne : la fin de l'humanisme. *Jeu*, (20), 35-51.

la représentation postmoderne

la fin de l'humanisme*

«Postmoderne»? Est-ce un terme juste — c'est-à-dire signifie-t-il quelque chose? Si oui, est-il besoin de la dire maintenant? Premièrement, il ne s'agit pas uniquement d'une question de langage. Le terme employé pour désigner une période ou un style influence certainement le type de travail réalisé dans, après et en opposition à ce style. Songeons aux qualificatifs «classique», «moderne», «traditionnel», «romantique», etc. Deuxièmement, l'analyse du terme «postmoderne» nous permettra peut-être de mieux cerner le type de théâtre qui se fait aujourd'hui. Mais méfions-nous. En Amérique, il existe une passion pour l'originalité que l'on valorise en soi. Aussi, lorsqu'il n'y a rien d'original, la tentation est grande d'accoler une nouvelle étiquette à ce qui est là. Et si aucun nouveau nom n'existe, les journalistes ajoutent simplement au terme générique le qualificatif «nouveau»: par exemple, la «nouvelle danse» ou le «nouveau théâtre».

On peut d'abord mettre en parallèle les termes «postmoderne» et «après-guerre». L'après-guerre réfère à tout ce qui s'est passé depuis la Seconde Guerre mondiale. Et peut-être ce terme est-il très juste puisque c'est au cours de cette guerre que la bombe atomique fut utilisée et démontra la capacité de l'être humain d'anéantir sa propre espèce et de ruiner la biosphère. Ce fut aussi le début de l'ère post-humaniste: «ruiner» la biosphère, mais pour qui? Probablement que certaines espèces d'insectes se multiplieraient dans un environnement très radioactif. «Ruine» signifie devenue invivable pour les êtres humains et, aussi, pour les autres mammifères. Il est certain que la civilisation qui suivit la découverte de l'agriculture, il y a 8 000 ans, disparaîtrait. L'humanité a atteint un point limite. Donc, la guerre totale, celle qui utilise toutes les armes disponibles, n'est plus possible. Cela signifie qu'il n'y aura pas d'holocauste atomique.

Cette situation entraîne la désintégration du pouvoir des nations-états. De tels ensembles historiques, par lesquels ont été transmis légendes et faits de culture, sont fondés principalement sur la langue: le français en France, le chinois en Chine, l'anglais en Angleterre; mais ce n'est pas toujours le cas. Sous l'Empire romain, bien des gens ne parlaient pas latin et, en U.R.S.S., bien des citoyens ne parlent pas russe. La solidarité qui fait de la langue le fondement de la nation, et de la nation, celui de la continuité sociale, politique, économique et culturelle, est rompue. Dans certains

* Cet article a paru dans la revue américaine *Performing Arts Journal*, Number 11, Vol. IV 1-2, New York, 1979, p. 9-22, sous le titre «Postmodern Performance — The End of Humanism».

pays, il y a un trop grand nombre de langues pour permettre une organisation cohérente selon un découpage linguistique. Cela est vrai pour une grande partie de l'Afrique, de l'Inde et de l'U.R.S.S.; et peut-être aussi pour le Canada, la France, l'Espagne et l'Angleterre. Phénomène plus sérieux encore, les parlers, porteurs de la culture et sources de la littérature, sont remplacés par des langages mathématiques. Ces langages, composés de petites unités (*bits*) d'information, sont universels, mais élitistes. Tout comme le sanscrit, les langages informatisés sont entièrement artificiels et, par conséquent, parfaits du point de vue de la logique. Parce qu'ils sont artificiels, ils ne sont compris que d'une infime partie de la population et «parlés» seulement par les ordinateurs. Cependant, ces langages artificiels parfaits dominent de plus en plus les échanges économiques qui sont non idéologiques en regard de la nation-état. L'émergence d'un langage universel, contrôlé par une élite, et que personne ne parle, crée dans le monde un ordre d'une stabilité terrifiante.

Ai-je dit «stabilité»? Comment puis-je parler de stabilité alors que l'Iran est en ébullition, que le Vietnam occupe le Cambodge, que l'Éthiopie et la Somalie sont en guerre, qu'Israël et l'Égypte n'ont pas encore fait la paix et que l'Amérique et les autres pays industrialisés sont paralysés par l'inflation et menacés par une récession ou une dépression économique? Et je vous assure que la prochaine année nous réserve d'autres conflits. Ces troubles sont cependant éphémères et limités; ils n'entraînent pas l'échange d'informations entre les multinationales et ils ne dégènerent pas non plus en une guerre mondiale où seraient utilisées des armes totales et pendant laquelle l'échange d'information serait interrompu.

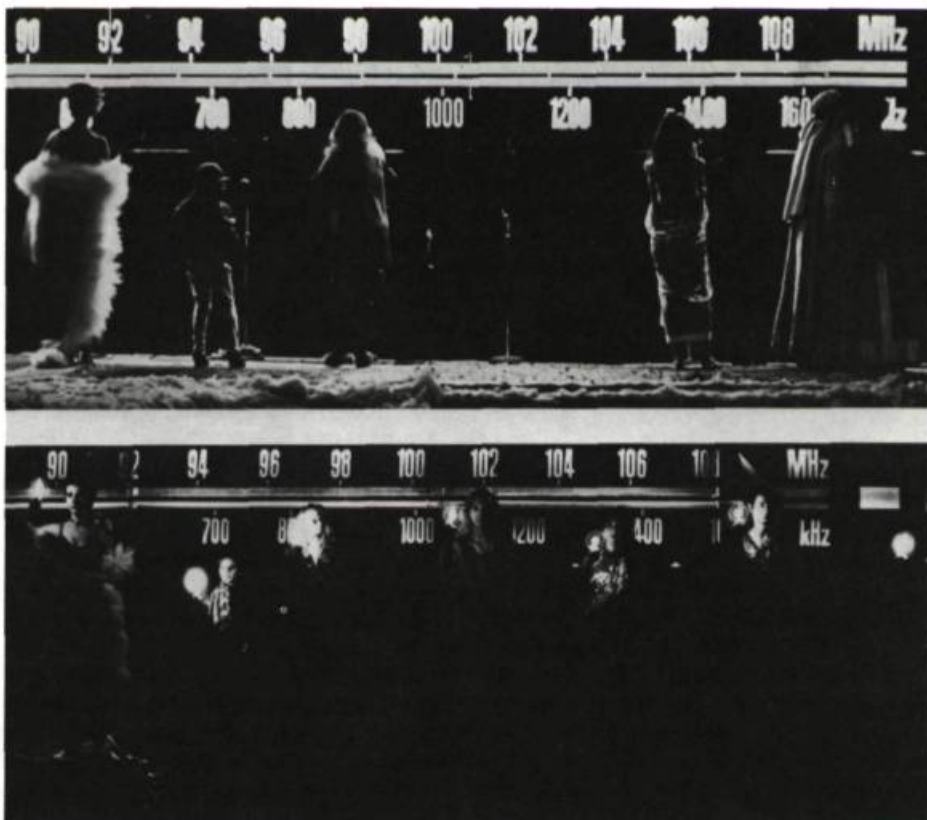
La stabilité s'évalue par rapport à la guerre mondiale et à la destruction de la biosphère. Devant cette balance, je constate que les nations-états se sont déjà effacées en tant que génératrices d'action. Elles ne sont là que pour le spectacle. Les crises, les guerres (circonscrites), les déclarations des Présidents, Ministres, Généraux, etc., les allées et venues des Shahs, des Maréchaux ou de la Bande des Quatre, etc., sont autant de moyens de distraire l'attention des grandes populations. Je définirais la stabilité comme l'acceptation de limites à l'action humaine, limites qui ne se situent pas aux frontières les plus reculées du savoir ou du pouvoir, mais qui constituent un cadre consciemment mis en place en fonction de ce qui est «acceptable» et qui définit tout ce qui est à l'extérieur comme «inacceptable».

L'acceptation d'un tel cadre signifie la fin de l'humanisme. J'avoue éprouver des sentiments contradictoires à ce sujet. L'humanisme évalue toute action en fonction de ce que les gens peuvent imaginer et/ou réaliser; sa devise est, bien entendu: «l'Homme est la mesure de toute chose». L'humanisme est une idéologie très arrogante, anthropocentrique, expansionniste et idéologiquement dynamique. Le capitalisme et le marxisme sont tous deux des idéologies humanistes. La sociobiologie, par contre, n'est pas humaniste. Le sociobiologiste voit les sources et les limites de l'action humaine en termes de structures génétiques. Ce n'est là qu'un des signes avant-coureurs de la stabilité dont je parle. Les langages de l'informatique, les multinationales et la représentation postmoderne en sont d'autres exemples. Ils ont en commun le rejet de l'expérience — événements se déroulant sur un plan linéaire, histoires simples, débutant par «Voilà ce qui s'est passé...» ou «Il était une fois...». Ces systèmes, en apparence différents, regardent plutôt l'expérience comme ce que les Hindous appellent *maya* et *lila* — illusion et jeu — une construction de la conscience. La «réalité ultime» réside ailleurs — dans les gènes diront les

sociobiologistes; dans la circulation des biens diront les économistes; dans l'échange d'informations diront les multinationales.

Qu'en est-il de la représentation «postmoderne»? J'ai commencé par mettre en parallèle les termes «postmoderne» et «après-guerre» en tentant de prouver que l'expression «après-guerre» signifiait quelque chose. «Postmoderne» signifie aussi quelque chose qui se rapproche de la signification d'«après-guerre»: l'organisation de l'expérience dans une durée où elle est *maya-lila*. Il s'agit de rechercher différentes façons d'organiser des fragments d'information afin qu'ils soient à la fois expérience — enjeu même de toute performance — et ce qui la sous-tend, ce qui la fonde. Ce jumelage est difficilement réalisable, je l'avoue. La représentation postmoderne ne se fonde plus sur la narration, définie comme expérience en tant qu'action. Parce que l'expérience est *maya-lila*, elle n'est pas propice à l'action, elle n'est pas crédible en tant qu'action. Et, parce que l'artiste occidental, par opposition à l'artiste indien, désire que la performance ne soit pas une représentation de la vérité mais la vérité elle-même, ou tout au moins qu'elle soit véridique, cette désintégration du fondement de la vérité, cette destruction de l'expérience nous mènent à une crise profonde.

L'artiste indien résout cette crise en s'assurant que la plus grande partie de la



Shaggy Dog Animation de Mabou Mines, au New York Shakespeare Festival's Public Theatre, 1978.

représentation soit *lila* — un jeu où les derniers moments débouchent sur une autre dimension: l'éruption soudaine du divin, par exemple, au cours de l'*arati*, cérémonie où l'on agite des flammes chaque soir à la fin de la présentation du *Ramlila*. Au moment où la flamme de camphre se consume, la foule se presse en avant pour apercevoir les garçons-momentanément-transformés-en-dieux. Lorsque la flamme s'éteint, ils cessent d'être des dieux. Pendant le reste du temps, les garçons ne font que «jouer à être» des dieux. Mais même ce moment d'incandescence, lorsqu'il est vu dans la perspective de l'histoire divine, n'est que *lila*. Les deux sphères d'expérience convergent: le plus haut degré de l'échelle humaine en vient à chevaucher le plus bas de l'échelle divine. Ce qui apparaît comme une réalité aveuglante pour l'un n'est qu'un jeu pour l'autre. Mais nous n'avons pas de système aussi raffiné de réalités imbriquées, ascendantes/descendantes.

L'information qui depuis la Renaissance a toujours pris la forme de récits — qui se dessinaient avec précision comme la limaille de fer se dispose sur un aimant selon ses «lignes de force» — en est maintenant libérée. La narration était autrefois l'aimant et, tout comme la nation-état, elle a maintenant disparu. Les composantes de la performance ne sont toutefois pas le fruit du hasard. Une des hypothèses-clés du rapprochement entre après-guerre et postmoderne est qu'il n'y a rien de fortuit. Tout est lié, toute expérience fait partie d'un système. En fait, l'imprévu, c'est l'effroyable, la catastrophe. Ce qui, auparavant, était considéré comme imprévu, ou anarchique, ou confus, est maintenant classifié sous la rubrique statistique «indéterminé». Mais les oeuvres de John Cage et de quelques autres qui font usage de l'indéterminé ne constituent qu'une infime partie des performances postmodernes, bien que ces quelques performances représentent la pensée postmoderne sous sa forme la plus pure. La représentation postmoderne peut se définir de trois autres façons: l'organisation basée sur le rapport objets-espace-temps (Wilson, Foreman); l'organisation basée sur le moi (LeCompte/Gray, Mabou Mines); l'organisation basée sur le collectif (Squat).

Les quatre fondements du postmoderne sont: 1) l'indéterminé; 2) le rapport objets-espace-temps ou matière-chronologie; 3) le narcissisme; 4) le collectivisme. Ces composantes ont remplacé la narration comme force motrice de la représentation. On peut les séparer en deux groupes: 1) les éléments formels: l'indéterminé plus le rapport objets-espace-temps; 2) les éléments humains: le moi plus le collectif.

Ces éléments fondamentaux sont, je crois, liés à la «retribalisation», elle-même liée au rite et aux performances ritualisées. Ils sont, après tout, des techniques. Le rituel remplace la narration et les quatre fondements sont des moyens de ritualiser la performance. Le tableau suivant met en parallèle le modernisme et le postmodernisme:

	Moderne	Postmoderne
Techniques:	déroulement logique scénographie personnage famille et/vs état	indéterminé objets-espace-temps narcissisme collectif et/vs tribu

Force motrice sous-jacente:	narration	rituel
Vision du monde:	nations-états concurrence	multinationales collaboration déguisée en concurrence
Pouvoir:	chefs d'état visibles politique/économie	directeurs de compagnie invisibles économie/religion
Modalités:	changement pragmatisme vérité vérifiable	stabilité idéologie <i>maya-lila</i>
Limites:	sans limites	encadrée, limitée
Fondements:	tirée de l'expérience, des actions significatives	tirés de fragments d'information, en deça/au-delà de l'expérience
Mode:	actif, indicatif	passif, subjonctif

Ce tableau relie les tendances dans le monde et celles du théâtre. Peu de gens font de tels liens. Ce n'est plus l'éternelle question du «politique» et du «théâtre» à la* Brecht qui nous intéresse (quoique cela aussi soit important — la mise en scène et le didactisme), mais le fait de savoir si oui ou non l'histoire est maintenant entrée dans un nouveau cycle. Les sociétés humaines inaugurent-elles une nouvelle ère ou est-ce une illusion? Voilà une question impossible à résoudre car s'il s'agit véritablement d'une ère nouvelle, elle apparaîtra comme une illusion; et si nous avons la certitude d'entrer dans une nouvelle ère, cette certitude constitue elle-même la preuve que rien n'a changé. Je crois que nous vivons des temps nouveaux, que nous avons franchi une frontière. Il est nécessaire d'identifier les liens micro-macro. Au cours de cette période de transition, le théâtre est un laboratoire et un modèle: il est possible d'y observer, d'y tester et d'y comprendre les nouvelles coutumes et leur rapport avec les anciens modèles.

Voici quelques commentaires au sujet du tableau. Lorsque j'affirme que le rituel remplace la narration, j'entends le rituel dans le sens éthologique de répétition, d'exagération (agrandissement, diminution, accélération, ralentissement, immobilisation), d'utilisation de masques et de costumes qui modifient substantiellement la silhouette humaine. Lorsque j'insiste sur le narcissisme comme technique postmoderne, je ne parle pas d'égoïsme. Le fait de se voir soi-même comme le centre de l'univers est un sentiment moderne. Le moi se regardant lui-même et échangeant avec ce reflet ou ce double comme s'il s'agissait d'une autre

* En français, dans le texte. N.D.L.R.



Three Places in Rhode Island, trilogie créée par Spalding Gray et Elizabeth LeCompte: «la conscience qu'a Gray d'avoir conscience de l'absence de sa mère».

personne, voilà une expérience postmoderne. Le fait de prendre conscience de cette dualité, c'est-à-dire de supposer l'existence d'une troisième personne consciente de la réciprocité des deux autres, cette intense «réflexivité» est postmoderne.

Lorsque je dis que le pouvoir se déplace du visible vers l'invisible, de la politique vers la religion, je ne parle pas nécessairement des religions telles que nous les connaissons. Je parle plutôt de la création de «mystères» ou de sanctums, auxquels seulement une certaine catégorie de gens qui connaissent le langage des «messagers de la vérité» ont accès. Ces «messagers» peuvent être des ordinateurs ou d'autres êtres artificiels et leurs oracles s'uniront peu à peu en une caste de prêtres. Quand je parle de modes passif et subjonctif du postmoderne — et que je relie cela à l'idée que le fondement de la réalité est en deçà et au-delà de l'expérience —, je veux dire que, par exemple, si quelqu'un ne se sent pas bien, il cherchera presque automatiquement à modifier dans son corps le déroulement de l'expérience par l'absorption d'une pilule, d'un calmant, par un massage, etc. Le corps est utilisé comme un organe de transformation. Variez l'équilibre endocrinien ou quoi que ce soit d'autre, et le mode change. Mais ce n'est pas seulement le corps, ni le «moi» qui est dans/du/sur le corps, mais aussi la société et l'environnement qui peuvent être manipulés par l'ajustement de ses composantes sub-expérientielles. La réorganisation de l'information est la principale façon de modifier l'expérience.

Venons-en maintenant à des représentations spécifiques. Je m'en tiendrai aux représentations auxquelles j'ai assisté. Je ne vise pas à faire d'elles des «documents» — je ne sais même pas si cela est possible, surtout dans le cas des représentations postmodernes qui se spécialisent dans la communication multiplex. Les signaux multiplex ne peuvent facilement être transformés en code simplex comme l'écriture, même lorsqu'elle est complétée par des photographies. Ceci place le théâtre dans une situation encore plus périlleuse qu'avant. L'art est éphémère. Le postmodernisme est obsédé par la conservation de l'information alors que le théâtre postmoderne, étant multiplex, est impossible à conserver. Le seul espoir est qu'il y aura toujours des théâtres; alors le besoin de conserver les oeuvres «classiques» sera moins important. Le théâtre moderne ne connaît pas cette difficulté: la narration implique un texte écrit et les meilleurs commentaires sur le théâtre moderne ont été suscités par le genre dramatique. Parce que le genre dramatique implique la narration, les commentaires étaient généralement assez justes.

La transmission de signaux multiplex est la principale caractéristique du théâtre postmoderne. Je me servirai de *Shaggy Dog Animation* de Mabou Mines (en me fiant à une seule représentation, au printemps 1978, et à la description d'Ingrid Nyeboe dans *The Drama Review*, Vol. 22, no. 3, p. 45-54). Dans la première partie, au début, les exécutants se tiennent debout devant un immense cadran de radio. Filtrées par un système de son, leurs voix sont volontairement déformées et le volume sonore augmente, diminue. Ce qui est dit est présenté sous la forme d'un monologue. Rose, le chien, s'adresse à nous. Toutefois, ce monologue est récité par huit personnes.

«Le texte est lu par une ou deux voix pendant que plusieurs personnes répètent des mots de temps à autre comme dans une partition chorale. Parfois l'amplification et la distorsion du son dominant — les mots et le sens apparaissent alors. Les impressions sont accentuées. Plusieurs fois, on coupe l'éclairage et le son et un des exécutants se retourne, face au public, et allume un briquet qui illumine sa figure et il (ou elle) récite

quelques mots d'une voix directe et naturelle. Après un black-out d'une fraction de seconde, l'image précédente revient. En rapport avec elle, des bruits s'entremêlent: le bruit de l'eau que l'on verse dans un bol pour chien, le bruit d'un sifflet, des claquements de doigts, des bruits de halètement et des hurlements. La littéralité de l'image du chien dans le son est juxtaposée à l'ambiguïté du langage.» (Nyebøe, p. 46).

Les actions des acteurs ne visent pas à illustrer le texte et le texte ne raconte pas une histoire à la façon directe, habituelle du théâtre moderne. Il est certainement possible d'extrapoler et de bâtir une histoire à partir des actions, des mots et de l'environnement. Rose est la chienne de John, Rose aime John; celui-ci ne l'aime pas autant qu'elle le voudrait; à la fin, Rose devient folle. Rose est une chienne, une femme, une épouse, une maîtresse, une actrice (ou deux ou trois), une marionnette, un concept, une façon de voir l'expérience, une façon de classer l'information pour créer de nouvelles expériences, un jeu, un artefact. Ne retenir de *Shaggy Dog* qu'une narration difficile à comprendre, c'est passer à côté et perdre son temps. Il est impossible d'utiliser le mode narratif simplex pour raconter ce que *Shaggy Dog* présente par le mode multiplex de la performance. *Shaggy Dog* n'a pas d'ossature, ni d'«âme ou de cœur» au sens aristotélicien. Le but de *Shaggy Dog* est de décomposer en fragments d'information et en comportements les expériences de Lee Breuer, auteur et directeur, et de ses collègues dont sa femme Ruth Maleczek et leur fille Clove Calillee. Mais que signifie tout cela? Il s'agit d'une autre étape, d'un processus de reconstruction qui ne s'est pas encore réalisé dans la plupart des représentations postmodernes.

Three Places in Rhode Island (*Performing Arts Journal*, automne 1978), la trilogie créée par Spalding Gray et Élisabeth LeCompte avec d'autres membres du Performance Group (en m'excluant), se situe entre le moderne et le postmoderne. J'ai assisté à l'évolution de ces trois pièces au cours des quatre dernières années et je connais plusieurs des personnes à partir desquelles l'oeuvre a été créée. Lorsque Gray et LeCompte travaillent ensemble, Gray émet des impulsions, suggère des exercices ou des improvisations. LeCompte en propose une réalisation; elle apporte des suggestions, des variations et introduit des éléments nouveaux. Ron Vawter et Libby Howes, des collaborateurs de longue date, suggèrent eux aussi des images et des actions. Il n'y a aucune tentative, au début, de «raconter une histoire» ou de «raconter» quoi que ce soit. Ce qui en résultera dépend de ce qu'Élisabeth LeCompte verra émerger du travail déjà fait.

Mais il s'agit seulement de la moitié du processus. L'autre moitié dans cette trilogie, et non dans toutes les représentations postmodernes, utilise la vie de Gray comme matériau. Sa vie? Ses souvenirs d'enfance, sa relation exclusive avec sa mère dont le suicide constitue le mystère/crime non résolu au coeur de la trilogie. Le public ne voit jamais Margaret Élisabeth Horton Gray, sauf de façon elliptique; un visage sur les diapos de famille; une voix chantée par un des exécutants; le sujet d'interviews réalisés par Gray avec son père, la mère de son père, un médecin de l'hôpital où la mère de Spalding Gray était confinée et traitée aux électro-chocs; une personne dont le destin était lié à celui de Celia Coppelstone du *Cocktail Party* de Eliot; une femme étendant une couverture sur le sol. Ce n'est toutefois pas la mère de Gray qui est le centre de la trilogie. Il ne s'agit pas non plus d'une pièce où, après un certain temps, le public apprend à «connaître» la personne disparue. Le centre de la trilogie, c'est la conscience qu'a Gray d'avoir conscience de l'absence de sa mère. Cette conscience est transmise dans les signaux multiplex de la performance. Ces signaux

sont de nature technique: le mouvement abstrait, le jeu théâtral, les films, les diapos, les enregistrements, la musique, la profération en post-synchro, la scénographie environnementale, la distorsion de perspective. Mais il faut dépasser la technique pour découvrir comment la trilogie a été créée: par l'improvisation de groupe, la recherche et la discussion. Elle tourne toutefois autour d'un noyau: la recherche de Gray pour découvrir qui était/est sa mère et ce qu'il lui est arrivé/ce qu'il lui arrive à lui-même. Elle n'est plus, mais il reste. Il est au carrefour des forces du vécu et de la reconstruction théâtrale. Debout devant le public, il se présente: réel et représenté; privé et public; naturel et artificiel.

La transmission en multiplex de la représentation postmoderne est différente de ce qui se passe dans la représentation moderne. Le moderne et le postmoderne coexistent bien sûr. Dans la représentation moderne, de nombreux signaux sont transmis: mouvement, dialogue, scénographie, musique, etc. Mais ces signaux sont organisés autour d'un «axe de création» de l'auteur au metteur en scène, aux scénographes, aux acteurs. La pièce elle-même a une ossature qui supporte littéralement et permet tous les autres signaux. Le but ultime de la plupart des réalisations postmodernes a été d'unifier tous les éléments de la représentation. Une grande partie de la théorie du théâtre moderne traite du paradoxe qui veut que le théâtre soit constitué de plusieurs arts: la peinture, l'art dramatique, la danse et l'architecture. Mais par l'entremise du directeur qui «réalise» les intentions de l'auteur, la représentation théâtrale devient elle-même une oeuvre d'art unifiée. L'autre tendance, caractérisée par Artaud et Grotowski, recherche l'«essence» du théâtre; ce qu'est le théâtre lorsqu'il est débarrassé de tout ce qui lui est superflu: un théâtre pauvre dans un espace vide. Ces deux approches, l'oeuvre d'art comme totalité



The Life and Times of Joseph Stalin de Robert Wilson, présentée au Brooklyn Academy of Music, décembre 1974.

unifiée et le théâtre pauvre, sont modernes. Elles s'opposent au postmoderne.

Il n'est pas nécessaire d'unifier dans le postmoderne. L'unité fait intrinsèquement partie des fragments d'information sous-jacents à l'expérience. L'unité peut être indéterminée. Les signaux sont transmis simultanément sur plusieurs canaux. Il est facile de changer de canal. L'impulsion est transformée en passant du mouvement au langage, aux médias, à l'espace, etc. Chaque canal peut être contrôlé séparément. Les artistes jouent à augmenter le son d'un canal et à diminuer le son d'un autre. Quand Wilson ralentit le mouvement, ce n'est pas pour nous faire croire que la stase est l'essence du théâtre. Il ne «dit» rien, il «fait» quelque chose. Il joue avec le rapport entre la durée et le mouvement en ajustant les signaux sur deux canaux. Ces canaux sont isolés de plusieurs autres. Ce que l'étirement de la durée et le mouvement expriment dans le travail de Wilson est en fait interprété par les spectateurs comme faisant partie des actions; ou plus précisément, projeté sur les actions. Une des principales stratégies de la représentation postmoderne est d'encourager la projection, de se servir d'écrans. Et une des conséquences du réglage de canaux séparés est que les actions qui étaient auparavant produites intuitivement — actions «provenant» des sentiments ou des interactions entre les acteurs — sont réifiées, traitées de façon «abstraite» ou comme des «éléments formels». Cette réification — et je n'utilise pas le mot dans un sens négatif, même si dans une perspective humaniste, elle est négative — est un des éléments qui confèrent à la représentation postmoderne son sens du rituel. Elle constitue aussi le lien entre la représentation postmoderne et les théâtres traditionnels d'Asie. Ceux-ci ont influencé de façon significative Artaud, Brecht, Grotowski, Cage, Glass, Wilson, Breuer et Brook.

Et, que représente le système *mudra* du Kathakali sinon une réification des gestes des mains et du visage? À travers un code bien défini, les mains de l'acteur peuvent exprimer une chose et sa figure, une autre. Le maquillage du visage est indicatif. Au cours d'une performance, l'acteur observe parfois ses propres mains et réagit à ce qu'elles expriment, ou à l'aide d'un petit miroir attaché à son costume, il regarde sa figure et réagit à ce qu'il voit. L'acteur voit le personnage et joue avec lui. De la même façon, le costume étagé et le masque de l'acteur du théâtre Nô ne font pas que l'éloigner de la vie quotidienne, mais lui permettent de concevoir son rôle non pas comme une extension de lui-même mais comme Autre, distinct. Le *hana* (ou la fleur) de l'acteur Nô accompli est l'habileté à jouer ce qu'il n'est pas: il est facile pour un jeune homme de jouer une jeune femme, mais c'est un art pour un très vieil homme de jouer une jeune femme. Dans le théâtre Nô, la réussite tient à la distance franchie entre l'acteur et son rôle. Cette distance est préservée par les partitions scéniques rigoureuses, les costumes, les masques et les diverses traditions associées aux représentations (rituels préparatoires, contemplation du costume et du masque avant d'entrer en scène, réglementation de l'architecture du théâtre, traditions familiales, etc.).

La réification ne rend pas la représentation moins émouvante et elle ne la prive pas d'un impact sur le public. Brecht utilisa la réification comme moyen anti-émotif parce que le théâtre occidental était très chargé de naturalisme mimétique et de la sentimentalité qui l'accompagne. La sentimentalité n'est toutefois pas liée à un style

Cérémonie tribale des Papous de Nouvelle-Guinée où l'on mime des funérailles avec un cadavre fictif. Dans la fête originelle, mort et vie, hommes et dieux, acteurs et public se confondent.

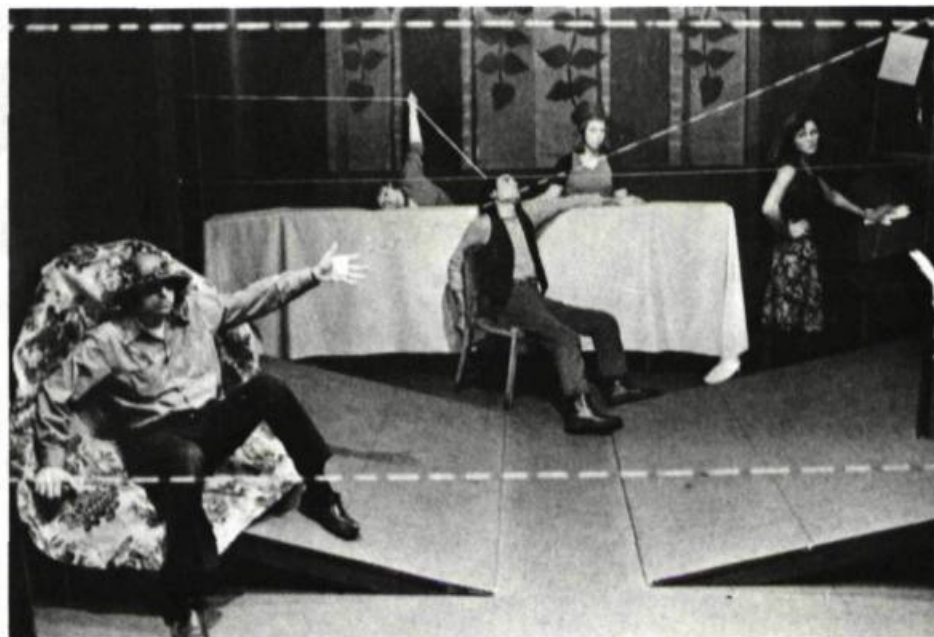


particulier: le Kabuki, malgré sa stylisation, est extrêmement sentimental. Mais la réification change la focale de l'«histoire racontée» pour la «façon de raconter l'histoire». Les signaux ne sont plus au service de la narration. La différence la plus importante entre le théâtre asiatique et le théâtre postmoderne est que, dans le premier, les canaux sont assujettis à la tradition. La tradition — ensemble de conventions ou de règles collectives souvent inconscientes — fonctionne comme la narration dans le théâtre moderne. Dans le théâtre Nô, la moindre variation dans un geste est considérée comme radicalement novatrice. Mais en même temps, la tradition encourage l'acteur Nô à choisir parmi de nombreux costumes possibles pour chacun des rôles afin de tenir compte de son état d'esprit. Ce choix est toutefois limité par la saison et le moment de la représentation. Les artistes postmodernes ne font que commencer à apprendre comment jouer avec des canaux ne dépendant d'aucun principe dominant, telles la narration ou la tradition.

Je crois que cette situation est temporaire parce qu'elle est instable. Et aussi parce qu'elle esquivé les valeurs des projets politiques, personnels et culturels. L'indétermination est à sa place dans un monde parfait où, en vérité, toutes les expériences se valent. Mais dans un monde de conflits latents, certains systèmes, buts et valeurs priment sur d'autres. Je sais qu'une telle compétition est une source de problèmes: qui doit déterminer ce qui est «préférable», et comment? Au fur et à mesure que les conceptions d'une organisation du monde se préciseront, le courant de l'art non traditionnel — le postmodernisme non traditionnel — disparaîtra. Des règles surgiront pour guider la sélection et l'utilisation des canaux. Je ne crois pas que ces règles seront narratives. Elles viendront plutôt du traitement de l'information. Un art traditionnel postmoderne s'annonce.

Le lien entre les représentations postmodernes et le rituel n'en est pas un de «retribalisation». Dans la tradition orale, les rituels sont régis par les esprits des anciens et les chamans, les mythes et les coutumes. Les performances dans la culture orale ressemblent aux représentations traditionnelles. Par contre, ces dernières sont organisées autour de textes écrits et de mises en scène fixes. Le texte écrit facilite la «relocalisation» de la représentation traditionnelle hors de son lieu et moment d'origine. Historiquement, cette relocalisation permit la propagation des valeurs rattachées à la représentation: l'hindouisme et les arts hindous traversèrent ensemble le Sud-Est de l'Asie; le bouddhisme et les arts bouddhiques se déplacèrent de la Chine au Japon. Mais il y a aujourd'hui une grande demande pour le spectacle religieux et culturel délesté des systèmes de valeurs, des idéologies et des religions.

Le théâtre Nô n'est pas seulement un théâtre ritualisé, mais un spectacle pour le public moderne, incluant les touristes: il n'est pas seulement joué au Japon par les Japonais mais aussi au Kansas par des étudiants américains. Les moyens de transport modernes permettent maintenant aux formes de théâtre oral de voyager. Commandités par la O'Neill Foundation, les aborigènes australiens ont exécuté des dessins sur sable et des danses rituelles sur une plage de New London; les danseurs sufi ont pirouetté sur les scènes de l'Europe et de l'Amérique: des moines bouddhistes et des prêtres shinto ont évolué avec des experts en arts martiaux dans un spectacle organisé par l'artiste japonais Yoshi, un camarade estimé de Peter Brook. Ces événements ne sont plus des curiosités isolées. Nous assistons à un accroissement des performances traditionnelles et orales. Pour plusieurs formes, le seul



Pandering to the Masses: A Misrepresentation de Richard Foreman au Ontological-Hysteric Theater, New York, janvier-février 1975.

espoir de survivre, au fur et à mesure que le nombre des cultures orales tend vers zéro, c'est la représentation internationale. Mais en fait, ce type de représentation utilise les formes orales et traditionnelles en tant qu'éléments de spectacles post-modernes. La signalisation multiplex traverse d'une culture à l'autre; des «ouvertures» se créent dans les programmes de formation pour les arts du spectacle: les événements les «plus intéressants» et «enrichissants» qui soient y prennent place. Il s'agit d'une sorte d'approche à la P.T. Barnum et on pourrait même aller jusqu'à dire que le cirque Barnum est un spectacle pré-moderne postmoderne.

En même temps que les formes orales et traditionnelles de théâtre s'engouffrent dans des 747, un autre type de théâtre oral envahit nos villes. Les églises évangéliques, le vaudou, les guérisseurs de toutes sortes, les spectacles de rue, les mimes, les magiciens, les petits maîtres en supercherie: tout ce théâtre né des temps difficiles, en marge et dans les failles de la société; les manifestations organisées autour d'adeptes, venus de partout vers les villes: les spectacles conçus pour amuser et pour faire quelques dollars. Ce théâtre urbain non officiel remplace le théâtre moderne comme critique de l'ordre social. Bientôt, tout ce qui restera de l'humanisme sera ce combinard proposant des paris au moyen de trois cartes à jouer disposées sur une boîte de carton jusqu'à ce que les flics le forcent à transporter ses pénates à un autre coin de rue¹.

1. Ce jeu de hasard illégal est pratiqué aujourd'hui, dans certaines rues de New York, surtout par des Noirs et des ressortissants portoricains. N.D.L.R.

Selon moi, il existe aujourd'hui quatre types de représentations: orales, traditionnelles, modernes et postmodernes.

Moderne

Séparation du rôle et de l'acteur; la fonction des répétitions est de les réunir.

L'originalité domine.

Narration.

Au cours des répétitions, on travaille les éléments de la représentation mais on ne change pas le texte.

Les jeunes acteurs travaillent en dehors des répétitions pour apprendre une «grammaire» des techniques pouvant servir à tous les types de représentations.

Les oeuvres critiquent souvent l'ordre socio-politico-économique.

Traditionnelle

Séparation du rôle et de l'acteur; la séparation est maintenue. Des masques ou un maquillage imitant le masque sont utilisés.

La partition est importante. L'improvisation a ses règles.

Peu ou pas de répétitions.

Travail de rôles spécifiques. Entraînement par l'imitation ou par des exercices corporels.

Les rôles sont héréditaires ou de tradition familiale.

Les artistes font partie de groupes: castes, familles, etc.

Les oeuvres appuient souvent un ordre religieux — idéologique.

Postmoderne

Séparation du rôle et de l'acteur; cela ne change pas au cours de la performance.

L'originalité domine.

Fragments d'information.

Rien n'est fixe. Le texte est parfois écrit au cours des répétitions.

Les artistes travaillent souvent en collectif.

Les oeuvres sont surtout a-politiques et non idéologiques.

Orale

Séparation du rôle et de l'acteur; souvent intimement unis dans la transe.

Rien n'est fixe. La partition est parfois rigide, parfois très souple.

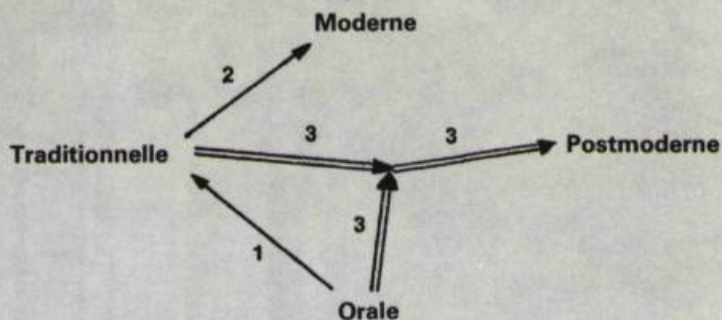
Peu ou pas de répétitions.

Travail de rôles spécifiques. Parfois aucune préparation, seulement de l'observation.

Les rôles sont héréditaires ou de tradition familiale.

Les artistes font partie de groupes: castes, familles, etc.

Les oeuvres appuient souvent un ordre religieux — idéologique.



Les concordances et les contrastes sont évidents. Ce qui m'intéresse ici, c'est la dynamique engendrée par ces types de représentations. Avant l'époque moderne, au moment où certaines formes orales se fixaient dans une tradition, un chemin habituel était suivi (1). C'est ainsi que le théâtre Nô a évolué à partir du folklore, de la danse et des rites religieux, que les grands cycles de pièces européennes du Moyen Âge ont émergé des rites religieux et des spectacles populaires. Par la suite, en Europe seulement et en tant qu'exception à l'évolution habituelle, le théâtre moderne se développa en dehors de la tradition (2). Ce théâtre faisait bien sûr partie de la grande explosion de la Renaissance et évolua pendant plus de quatre siècles en un mouvement connu sous plusieurs appellations: humanisme, positivisme, approche scientifique, etc. Ce qui semble se produire maintenant, du moins en théâtre, c'est l'avènement d'une nouvelle voie (3). Le théâtre oral et le théâtre traditionnel ont eu plus d'influence sur le postmodernisme que le théâtre moderne n'en a eu.

Il existe aussi une approche qui n'apparaît pas dans mon tableau parce que je ne sais pas où la situer. Il s'agit de la «reconstitution théâtrale»: les contes moraux du Moyen Âge, les mélodrames américains du 19e siècle ou la tragédie grecque telle qu'elle était à l'époque de Sophocle, par exemple. Ces genres n'existent que pour ceux qui les étudient soit dans des livres ou par le biais des reconstitutions/re-créations. Les reconstitutions sont de plus en plus populaires. C'est peut-être à cause du cinéma qui semble nous offrir de véritables expériences des temps anciens de façon plus réaliste et authentique que les recherches ou que les témoignages écrits, archéologiques.

Loin d'être privé de ces diverses formes de spectacles, on a même du mal à y échapper aujourd'hui. La facilité avec laquelle nous voyageons et notre appétit pour l'exotisme (nous nous passionnons pour les danses de la Nouvelle-Guinée et les Papous, pour le rock'n'roll), combinés aux techniques — et à la conscience — postmodernes de prise en compte de l'expérience à partir des fragments interchangeables aboutissent à des représentations «ici/maintenant», réalisées hors du contexte propre à «là-bas/autrefois». En dehors de tout contexte, à l'exception du postmoderne. La reconstitution historique est en fait une version postmoderne. Elle prend pour acquis que les spectateurs et les restaurateurs peuvent changer de chaîne temporelle. Traverser un environnement restauré exige un ajustement rapide du système de référence et une transmission adéquate des signaux multiplex.



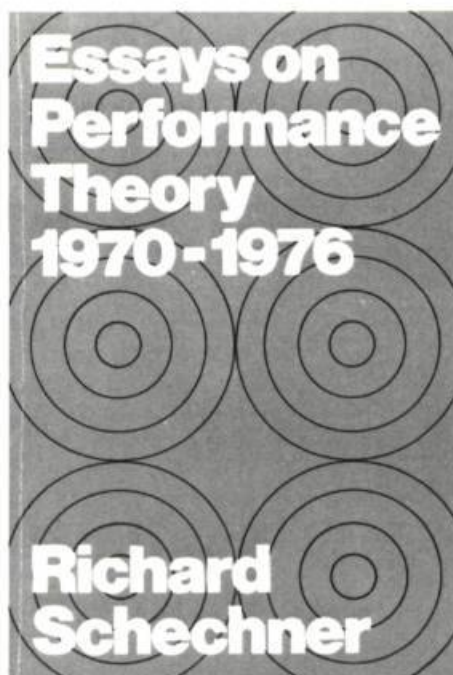
Commune du Performance Group. Travail collectif animé par Richard Schechner, 1971.

Ainsi même si j'ai isolé les quatre catégories et à peine esquissé la cinquième, elles peuvent toutes les cinq se réduire à seulement deux. Les catégories orale, traditionnelle et historique conduisent au postmoderne; le moderne demeure isolé. La catégorie moderne propose l'analyse, la critique, la narration, le doute, le contentieux — ce que nous avons l'habitude de nommer le rationnel, l'intellectuel et l'humaniste; le postmoderne est religieux, synthétique, holistique, ritualisé, constant. Comme je l'ai déjà mentionné, la phase actuelle du postmodernisme où les messages sont diffusés — de façon expérimentale — sur des canaux autonomes et séparés, fait déjà place à une nouvelle esthétique, inaugurée à Disneyland. La «multiplicité» d'aujourd'hui se transformera en stabilité telle qu'elle existe sous les formes orale et traditionnelle. La stabilité s'abat sur nous. Je crains que ce ne soit une stabilité nécessaire, une sauvegarde de l'environnement, une acceptation des limites, une *pax atomica*. Mais, en faisant mes adieux à Faust et à Satan, je partage leur rage éternelle contre la fin de l'omnipotence.

richard schechner*

new york, décembre 1978 - février 1979

traduction de nicole morin-mccallum, revue par le comité de lecture



* L'auteur a été associé à la fondation du Performance Group à New York, à la fin des années soixante; en plus de diriger des séminaires et des ateliers, il a publié de nombreux articles dans d'importantes revues théâtrales américaines; la plupart de ces textes ont été ensuite regroupés dans des ouvrages parmi lesquels on peut signaler *Public Domain* (New York, Discus Books, Avon, 1970), *Environmental Theater* (New York, Hawthorn Books, 1973), et *Essays on Performance Theory* (New York, Drama Book Specialists/Publishers, 1977).