

En réclamant de nouvelles théories mieux adaptées et sans cesse réactualisées, la pratique des spectacles fait aussi avancer la théorie, ce qui, en retour, contribue à améliorer la connaissance que nous avons de cette pratique. Ainsi l'une se nourrit de l'autre ; de cet « intercannibalisme » généralisé résulte une révolution qui n'est pas près de cesser.

Et aussi une révolution permanente dans notre analyse des spectacles.

L'état actuel de la recherche en analyse des spectacles : études théâtrales ou *performance studies* ?

Il ne faudrait pas manquer d'audace à qui prétendrait décrire l'état actuel de la recherche en « science théâtrale », tant celle-ci s'est diversifiée au cours des deux ou trois dernières décennies. Aussi se limitera-t-on à l'analyse, conçue comme description et interprétation de spectacles, que l'on imagine pour l'instant aussi divers et polymorphes que possible. En ouvrant l'étude à des productions spectaculaires et culturelles qui vont bien au-delà du théâtre de texte et de mise en scène tel qu'on le connaît en Europe, on entre de plain-pied dans le domaine des *cultural performances*, dont les *performances* – spectacles, actions, etc. – ne constituent qu'une partie minoritaire. On pénètre alors dans l'univers des *performance studies* et la confrontation, ou du moins la comparaison, avec les études théâtrales devient inévitabile. On s'en réjouit plus que l'on ne s'en inquiète. Car les *performance studies*, et le changement de perspective et de paradigme qu'elles impliquent peuvent être bénéfiques aux méthodes classiques et éprouvées de l'étude de la représentation et de la mise en scène.

1. NOUVEAUX TERRITOIRES DE LA RECHERCHE

1.1. Raisons de l'arrivée des *performance studies*

L'objet « théâtre » a considérablement changé depuis une cinquantaine d'années. L'« invention » des *performance studies*, dans les années 1970 sous l'impulsion de Victor Turner et Richard Schechner, répondait à l'apparition de formes nouvelles. Non seulement, il n'était plus seulement question du texte dramatique et de sa représentation (ou de sa mise en scène), mais toutes sortes de spectacles, d'actions, de *happenings*, de performances. Seul le terme anglais de *performance* permettait de recouvrir toutes ces pratiques spectaculaires venues du monde entier.

1.2. Le théâtre dans les *cultural performances*

Avec les spectacles du monde arrivaient aussi des formes différentes, comme les cérémonies, les rituels, les fêtes, etc. Pour ne pas préjuger de leur identité ou de leur valeur, il était plus simple et « correct » de les aborder comme des *cultural performances*, des manifestations culturelles. Le critère de l'esthétique ou de la fiction cessait alors d'être pertinent, car il ne s'agissait plus d'évaluer une fiction et une production artistique, mais de porter un regard ethnologique et anthropologique sur ces documents de culture, qu'ils soient spectaculaires ou non, que Richard Bauman définit en ces termes : « Dans l'usage anthropologique, les événements participatifs prévus par le calendrier, programmés, limités dans lesquels les symboles et les valeurs d'une société sont incarnés et joués devant un public – comme le rituel, le festival, le spectacle, le concert – sont appelés *cultural performances*. »

1.3. Extension du domaine de la recherche

Face à ces nouveaux objets des *cultural performances*, les domaines de recherche, les *cultural studies* sont en croissance exponentielle. Chaque domaine, chaque objet analysé exigent des études et des recherches spécifiques, parfois très spécialisées. Aucun chercheur en « sciences théâtrales » n'est plus en mesure de maîtriser l'ensemble de son domaine, ni même de se tenir au courant de

1. R. Bauman, « Performance », *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan, 2005, p. 420.

l'évolution ou de l'apparition des théories. Celles-ci suivent les changements de la pratique, et non l'inverse. Marmontel, au XVIII^e siècle, avait déjà formulé cette pertinente observation : « La théorie devance et conduit la pratique dans les sciences, mais la pratique précède la théorie dans les arts. » Parallèlement à cette multiplication des théories partielles, on assiste à une progression de la réflexion théorique : non pas un progrès au sens d'une amélioration, mais une progression des questionnements, une sophistication toujours plus grande de la réflexion et une démultiplication des problématiques étudiées : Untel sera spécialiste de *Tanztheater*, Untelle du traumatisme, etc. Il devient difficile d'être un généraliste du théâtre et *a fortiori* des performances de tous genres.

1.4. Désaffection pour la théorie ?

Est-ce la raison pour laquelle on constate, paradoxalement, une certaine désaffection pour la théorie, tant de la part des artistes (ce qui peut se comprendre) que de celle des universitaires (censés nous expliquer ces beaux mystères) ? Toujours est-il que notre époque postmoderne ou postdramatique se mêle des théories, surtout des théories explicatives ou générales. On ne croit plus à des explications globales. Tout métalangage théorique tend à être remplacé par des formules ou des citations empruntées aux philosophes contemporains, pour commenter plus que pour décrire les productions actuelles.

1.5. Théâtre/performance dans d'autres ensembles

Autre symptôme de cette désorientation : théâtre et performance sont désormais intégrés et analysés dans de nouveaux ensembles, beaucoup plus vastes que ceux, déjà anciens, de la littérature ou de la représentation, ensembles à l'intérieur desquels ils ne sont qu'un élément parmi beaucoup d'autres. Ces ensembles posent aux œuvres des questions nouvelles, elles les relativisent et encouragent une interdisciplinarité qui ravive notre regard sur les œuvres. Ces grands ensembles nous embarquent dans de nouvelles aventures épistémologiques et méthodologiques :

- Les *Kulturwissenschaften* allemandes (sciences de la culture), à distinguer des *cultural studies* américaines ou britanniques.

2. Cité par J. Copeau, *Registres*, Paris, Gallimard, 1974, vol. VI, p. 285.

- La *Kunstwissenschaft* (science de l'art), qui confronte le théâtre ou la performance aux autres arts, et pas seulement aux arts de la scène.
- Les *media studies* qui abordent le théâtre comme un média lui-même composite, ou qui observent l'intermédialité.
- Les *performance studies*, à l'intérieur de différentes conceptions de la culture.
- La *performativité*, dans le cadre d'une philosophie de l'action, des actes de langage et de la pragmatique.

De ces cinq ensembles les plus fréquemment reconstitués dans l'enseignement universitaire, les deux derniers, *performance studies* et performativité, semblent le mieux renouveler la réflexion théorique. C'est donc sur eux que se portera notre attention.

2. LE NOUVEAU PARADIGME DE LA PERFORMATIVITÉ : ESPOIRS ET LIMITES

2.1. La performativité

Trois exemples de performativité

La notion de performativité s'applique à tout phénomène contribuant à la construction symbolique du monde : « Dans les *performance studies*, la performativité renvoie à une variété de sujets parmi lesquels la construction de la réalité sociale y compris le genre et la race, la propriété de comportement restauré des performances et la relation complexe de la pratique de la performance à la théorie de la performance³. »

Schechner énumère trois domaines parmi bien d'autres où la performativité permet de comprendre la construction de ce qui paraît souvent donné « naturellement » :

1. Le genre (*gender*; ou genre sexué, « rapports sociaux de sexe⁴ ») comme la race sont des constructions culturelles. Ils deviennent ce qu'ils sont à travers la performance, c'est-à-dire la répétition, le respect des conventions, la recherche d'identité : « Parce que la race est une construction culturelle, les manières

3. R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, second édition, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 123.

4. Telle est la traduction de *Gender* par M. Delvaux et M. Fournier, « Rapports sociaux du sexe », in P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (éd.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 489.

d'identifier la race changent en réaction contre les forces historiques spécifiques d'une culture⁵. »

2. La « restauration du comportement » invite l'acteur à jouer et à reproduire un certain comportement, une caractérisation/identification sociale, sexuelle, raciale, psychologique.

3. Quant au troisième exemple, la relation de la théorie et de la pratique, Schechner ne nous dit pas comment elle s'établit ni même si nous pouvons faire l'hypothèse d'une relation de cause à effet. Il présuppose seulement qu'un lien va nécessairement être construit. À nous de vérifier comment pratique et théorie interagissent directement l'une sur l'autre, comment chacune se constitue en fonction de l'autre. Avant de le vérifier avec l'« écriture performative », on reviendra un instant sur la production performative de l'identité sexuelle.

L'identité sexuelle

Ce que l'on a nommé, vers les années 1960, le *performative turn* (le tournant performatif), est marqué par l'extension de la théorie des actes de langage de John Austin à de nombreuses actions humaines dès lors que l'on accomplit une action par le fait de dire ou de répéter des gestes qui deviennent une seconde nature. Ainsi on produit une signification, une expérience, une situation par le seul fait de dire ou de répéter une formule ou une série d'actions codées et symboliques.

Pour une féministe comme Judith Butler le *gender* est une « répétition stylisée d'actes », le résultat d'une série d'actes performatifs visibles à la « surface » du corps : « Les actes, les gestes et le désir produisent l'effet d'un noyau interne ou d'une substance, mais produisent ceci à la surface du corps, à travers le jeu des absences significatives qui suggèrent, mais ne révèlent jamais, le principe organisateur en tant que cause. De tels actes, gestes, mises en jeu, généralement construits, sont performatifs, dans le sens où l'essence ou l'identité qu'ils visent par ailleurs à exprimer sont des fabrications manufacturées et soutenues par des signes corporels et autres moyens discursifs. Le fait que le corps sexué est performatif suggère qu'il n'a pas de statut ontologique distinct des différents actes qui constituent sa réalité⁶. »

5. R. Schechner, *op. cit.*, p. 154.

6. J. Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990. Le chapitre « The Drag Act » est reproduit dans : C. Counsell et L. Wolf, *Performance Analysis*, Londres, Routledge, 2001, p. 73.

