

Performance Studies

Richard Schechner

Récemment publié, le livre *Performance Studies* offre probablement le panorama le plus complet à ce jour des études sur la performance. La présentation de l'ouvrage, extrêmement soignée, permet plusieurs types de lectures. Le texte, qui ne se veut pas un compte rendu objectif mais une libre interprétation de ce domaine d'études, est agrémenté de nombreuses illustrations complétant agréablement la lecture, ainsi que d'encadrés contenant des biographies, des définitions et des extraits d'écrits de divers théoriciens. L'auteur, Richard Schechner, ne ménage pas ses opinions, et multiplie ses attaques, directes et indirectes, envers la pensée moderne¹ qui lui semble trop cartésienne, aliénante et autoritaire.

D'entrée de jeu, Schechner affirme le ton postmoderne du livre : « [...] *the values that guide people are not « natural », transcendent [...] . Values belong to ideology, science, the arts, religion [...]. [...] The differences among cultures are so profound that no theory of performance is universal [...]. Performance Studies does not organize its subjects and methods into a unitary system. [...] . Projects within Performance Studies often act on or act against strictly ordered or settled hierarchies of ideas, organizations, or people* » (p.1). (les caractères gras ont été ajoutés). Au programme, donc : constructivisme ou poststructuralisme (la réalité n'est pas perçue telle quelle, mais nous l'interprétons, la construisons de façon significative), multiperspectivisme (la cognition ne doit privilégier aucune perspective, mais tenir compte de plusieurs perspectives à la fois) et contextualisme (la signification dépend du contexte). Des vérités essentielles qui, bien que modérant les transports d'une modernité absolutiste, tombent à plat lorsqu'on les *dissocie* des acquis des temps modernes : différenciation, objectivité, méthode scientifique.

En effet, le postmodernisme, et en particulier le poststructuralisme extrême, souffre d'une pathologie fatale : il repose sur une contradiction performative en bonne et due forme. Il stipule, en substance, que toute connaissance n'est qu'une interprétation de la réalité et qu'il ne peut donc exister de vision vraie et objective de cette réalité. Or, si toute vision de la réalité est subjective et fautive, la vision du postmodernisme extrême devient alors elle-même subjective et ne peut donc constituer une vision vraie ou crédible de la réalité. Plusieurs philosophes (Habermas, Wilber, entre autres) soulignent cette contradiction, laquelle mérite d'être mentionnée puisque Schechner omet de le faire (tout comme il omet d'évoquer les penseurs qui remettent en cause les fondements de la

postmodernité). À la lumière de ce regard critique sur les bases philosophiques du livre de Schechner, il devient possible de déceler les ficelles d'une rhétorique parfois manipulatrice qui, malgré une idéologie anti-hiérarchique, holistique, etc., ne se gêne pourtant pas pour juger, hiérarchiser, catégoriser et enfermer. Nous aurons l'occasion d'en reparler.

Pourquoi les *Performance Studies* ? Schechner répond que les « *Performance Studies* » sont nées en réponse au changement radical du paysage intellectuel et artistique émergeant du deuxième tiers du 20^e siècle. Parallèlement à une insatisfaction vis-à-vis du *status quo*, se produit une explosion des savoirs et des véhicules de la connaissance via l'internet. »ⁱⁱ La naissance des *Performances Studies* correspond donc à cet éclatement des savoirs et des modes de communication, à la conscience des limites des méthodes modernes d'analyse et aux autres découvertes qu'amène la période dite *postmoderne* – que ce soit en physique (Schrödinger, Bohr, Heisenberg, etc.) en linguistique (Saussure, Austin, etc.) ou encore en philosophie (Baudrillard, Derrida, etc.).

Que sont les *Performance Studies* ? Pour les décrire, Schechner isole d'abord le concept de *performance* et le définit sommairement comme étant une *action*; les *Performance Studies* consisteraient donc à *étudier les actions*. Mais dans le deuxième chapitre, l'auteur propose une autre définition, plus précise, qu'il élabore à partir de quatre concepts : 1- être, 2- faire, 3- montrer le *faire* (*showing doing*), et 4- expliquer le *montrer le faire* (*explaining showing doing*). *Être*, dit Schechner, c'est l'existence même ; *faire* est l'activité de tout ce qui existe, des quarks aux êtres humains; *montrer le faire* consiste à *performer* (*to perform*), à se donner en spectacle, à afficher (ou s'afficher), à souligner ; et enfin, l'expression *expliquer* « *montrer le faire* » définit le travail, le champ d'action des *Performance Studies*. (p.22)

Les activités des *Performance Studies* gravitent généralement autour de quatre éléments que Schechner juxtapose, malgré leur appartenance à des catégories complètement différentes (outils de travail, objectifs sociaux, objets d'étude) : 1- *le comportement*; 2- *la pratique artistique*, 3- *le travail sur le terrain* (fieldwork), et 4- *l'engagement social*. La pratique des *Performance Studies*, souligne l'auteur, ne se limite toutefois pas à ces quatre aspects et synthétise ses méthodes et ses objets d'étude à partir d'une grande variété de disciplines : des sciences sociales à la psychanalyse, en passant par l'éthologie, les sciences de la communication, la physique, etc. Et, comme Barbara Kirshenblatt-Gimlett le souligne dans une déclaration très gestaltique : « *Les Performance Studies* sont plus que la somme de leurs inclusions [...]. »ⁱⁱⁱ (p.2)

Fidèles aux idéologies postmodernes, les *Performance Studies* se plaisent à défaire les catégories et à brouiller les frontières : « *Nous prenons notre initiative sur le*

modèle de l'avant-garde historique et de l'art contemporain qui ont longtemps mis en doute les limites entre les différentes catégories – média, genres artistiques, traditions culturelles –, entreprenant de les mêler. Ce qu'ils (les avant-gardistes) ont trouvé intéressant – comme l'opéra de Pékin, le barong balinais, le cirque – nous le trouvons également intéressant. » Et Schechner ajoute : « *Ceux qui travaillent au sein des Performance Studies résistent à la tentation de créer une nouvelle méthodologie unique, celle dont les cosmologistes rêvent dans leur quête d'une 'théorie de tout'* »^{iv} (p.4). Une façon de préserver la fraîcheur des idées et d'en éviter la sclérose... Cependant, la *résistance* systématique aux méthodologies unifiées n'est-elle pas déjà une forme de convergence, une méthodologie *précise* déguisée, la méthodologie de la méthode toujours changeante? Et pourquoi la prétendue « ouverture » des *Performance Studies* n'inclut-elle que les genres mixtes, contemporains et avant-gardistes? Pourquoi pas les genres dits « purs », ou encore démodés? Il s'agit, nous semble-t-il, d'une ouverture bien étroite. Cependant, les *Performance Studies* étant éminemment contradictoires, selon les mots même de Schechner, tout est permis. Les contradictions, très utiles, permettent de changer de cap selon la direction du vent.

L'ensemble des chercheurs ne doit toutefois pas être mis dans le même panier puisque certains manifestent une vision qui semble à la fois plus intégrale (incorporant les principes clefs des sociétés traditionnelle, moderne et postmoderne), plus précise et plus objective que celle de Schechner: « *Nous partons de la prémisse que la performance ne se limite pas aux formes traditionnellement étiquetées comme étant 'artistiques', et que toute forme de théorie de la performance doit, conséquemment, être généralisable à un grand éventail de pratiques performatives, à travers et entre les cultures, à travers l'histoire et les catégories sociales conventionnelles. [...] Ceci signifie que les théoriciens et étudiants des Performance Studies doivent développer de nouveaux outils pour mieux comprendre l'objet de l'analyse qui n'est pas un texte, mais la performance vivante, souvent éphémère.* » (p.5).^v Cette déclaration de Ian Maxwell rapproche les *Performance Studies* de l'ethnoscénologie^{vi}, cadre théorique dont l'objet d'étude (tout comme les méthodes, les critères, et les secteurs de recherches) est analogue. L'ethnoscénologie ne semble cependant pas souffrir, pour l'instant, de tares postmodernes...

Le vaste champ d'étude des *Performance Studies* couvre un large réseau de concepts que Schechner illustre sous forme de toile ou d'éventail, deux modes horizontaux d'organisation qu'il affectionne particulièrement. L'un des concepts clés des *Performance Studies* est bien sûr, nous l'avons déjà vu brièvement, celui de *performance*. Pour définir ce concept, quelques possibilités (complémentaires) s'offrent au lecteur.

- 1- La performance est faite d'actions qui se montrent, qui se donnent en spectacle (puisque, selon l'extrait cité à la page précédente, « performer » c'est *montrer le « faire »*).
- 2- Les performances sont des *restaurations* de comportements, des *représentations* de comportements. « *Les performances, nous dit Schechner, [...] sont faites de comportements représentés, de comportements restaurés, d'actions que les gens s'entraînent à exécuter, qu'ils pratiquent, répètent.* »^{vii} (p.22). Comme le concept de restauration du comportement peut s'appliquer à n'importe quelle action (car un comportement est toujours fait d'actions qui répètent ou imitent d'autres actions, affirme l'auteur) toute action peut-être considérée **c o m m e u n e p e r f o r m a n c e .**

Dans cette acception très large du concept de performance, c'est le contexte socioculturel qui établit alors les balises (nous ramenant ainsi à la première définition): « *Quelque chose est une performance lorsque le contexte socio- historique - les conventions, usages et traditions - le confirme. [...] On ne peut déterminer ce qui 'est' une performance sans se référer à des circonstances sociales précises. Rien, dans une action, ne permet de la catégoriser comme une performance ou pas. Selon le point de vue de la théorie que je propose, toute action est une performance. Mais selon le point de vue culturel, certaines actions seront considérées comme des performances et d'autres non, et ceci variera d'une culture à l'autre [...].* » (p.30)^{viii}

- 3- En dernier lieu, Schechner ajoute qu'il est aussi possible d'utiliser *métaphoriquement* le concept de performance, ce qui permet aux chercheurs d'étudier n'importe quel objet selon les paramètres spatio-temporels qui caractérisent l'action. L'objet d'étude des *Performance Studies* devient alors presque infini. « [...] *à peu près n'importe quoi peut-être étudié « comme si » c'était une performance.* » (p.30)^{ix}

Le concept de *performance comme métaphore* rejoint l'idée contemporaine de *performativité*, un concept difficile à saisir, comme l'indique le titre de la première partie du chapitre qui lui est consacrée : « *A Term Hard to Pin Down* » (p.110)... Au départ, J. L. Austin, philosophe et linguiste anglais, crée le concept de *performativité* pour identifier les paroles qui, en plus de *dire* quelque chose, *font* quelque chose. Par exemple, la phrase « je vous déclare mari et femme » – que le prêtre prononce lors d'une

cérémonie de mariage – est *performative*. Austin explique : « *The term [...] 'performative' is derived, of course, from 'perform' [...]: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action. The uttering of the words is, indeed, usually a, or even **the**, leading incident in the performance of the act [...].* » (J.L. Austin, p.111) Ce concept sera repris par John R. Searl qui le développera dans sa célèbre théorie des *actes de langage*. D'autres encore l'utiliseront et la *performativité* élargira encore davantage son champ sémantique. Aujourd'hui, nous dit Schechner, la performativité est presque partout : « [...] *in daily behavior, in the professions, on the internet and media, in the arts, and in language.* » (p.110)

Parmi les concepts que les mots *performatif* et *performativité* évoquent, on retrouve, en vrac, les *actes performatifs* de Austin et les *actes de langage* de Searle, le postmodernisme (Lyotard, Hutcheon, Jameson...), les simulations (Beaudrillard), le poststructuralisme (Derrida, Foucault...), la *construction de la race* (Piper), la *construction du genre* (Butler), et le lien entre performativité et performance (Kaprow, Banes, Brentano...). « *Sometimes these words [performativity and performative] are used precisely. But more often they are used loosely to indicate something that is "like a performance" without actually being a performance in the orthodox or formal sense.* » (p.110)

Comme nous l'avons également vu dans le cas de l'idée de performance utilisée métaphoriquement, le concept de performativité peut s'appliquer non seulement à toutes actions mais aussi à toutes les disciplines qui n'entrent habituellement pas dans le créneau de la performance : l'architecture, la littérature, le droit, la peinture, etc. « *Austin's performative concerned utterances only. But those who built on Austin's ideas were soon discovering a wide range of "speech acts" and applying theory of performativity to all areas of social life, Derrida's insistence that all human codes and cultural expression are "writing" is a powerful example of this kind of thinking.* » (p.141) Cette performativité toute puissante, englobante, immanente, libérée de toutes contraintes, aurait incité les artistes à faire exploser les frontières de leur art, à briser les cadres conventionnels et à s'aventurer dans de nouvelles avenues.

Schechner définit huit types de *performances* – dans le sens large du terme, mais pas métaphorique – catégorisées selon les contextes : 1- les situations quotidiennes « ordinaires » (cuisiner, socialiser, etc.), 2- la création ou les performances artistiques, 3- les occupations sportives et récréatives, 4- les situations de travail, 5- les contextes technologiques, 6- les relations sexuelles, 7- les rituels sacrés et profanes, et 8- le jeu. On peut se demander ce qui légitime l'existence de ces catégories, un peu hétéroclites, plutôt que d'autres, mais l'auteur semble prévoir cette critique et écrit : « *Cette liste n'est pas*

exhaustive[...]. J'énumère ces huit aspects pour indiquer le vaste territoire couvert par la performance » (p.25) ^x. Pour lui, ces différentes catégories s'inscrivent dans une sorte de *continuum* ^{xiv} *horizontal* dont certaines tendent malgré tout à se structurer en hiérarchie... Les propos suivants l'illustrent bien : « *Le jeu et le rituel sont très près l'un de l'autre. D'une certaine manière, ils **sous-tendent** tout le reste comme **une fondation*** »^{xi} (p.42).

« *Le concept de jeu* ^{xii} *est très difficile à saisir [...]* » (p.79) nous annonce Schechner au début du 4^e chapitre. Alors, pour résoudre le casse-tête, l'auteur fait appel à de nombreux penseurs : Emile Durkheim, Victor Turner, Don Handelman, Roger Caillois, D.W. Winnicott, etc. L'anthropologue Victor Turner souligne entre autres que la plupart des notions de jeu impliquent les principes de désengagement, de liberté et de divertissement. Pour lui, le jeu peut-être à la fois partout et nul part, tout imiter et n'être identifié avec rien... « [...] *Play is the supreme bricoleur of frail transient constructions, like a caddis worm or a magpie's nest. [...] Its metamessages are composed of a potpourri of apparently incongruous elements. [...] Yet, although "spinning loose" as it were, the wheel of play reveals to us [...] the possibility of changing our goals and, therefore, the restructuring of what our culture states to be reality.* » nous dit Turner (p.80). Schechner complète cette explication nébuleuse en précisant que jouer, c'est faire quelque chose « pour de faux ». Le jeu, dit-il, est à double tranchant, ambigu, il se meut dans plusieurs directions à la fois. (p.79). « *C'est un état, une activité, une éruption de liberté ; il est parfois lié à des règles, parfois très libre. Il est pénétrant, envahissant. Il est une chose que tout le monde fait, ou à laquelle tout le monde participe [...]. Le jeu peu bouleverser les pouvoirs établis, comme dans la parodie ou les carnivals, ou il peut être l'incarnation du pouvoir absolu et cruel [...]* »^{xiii}

Le rituel, plus rigide, plus strict, serait constitué d'actions représentées ou restaurées. Mémoire en action, surdéterminé, redondant, il serait aussi, pourrait-on dire, *spectaculaire* par nature. « *Ritual's metamessage, nous dit Schechner, is, "You get the message, don't you?!"*. » (p.57). Mais vers la fin du chapitre sur le jeu, l'auteur nous annonce que « *in some ways, play is very much like ritual and theatre.* » (p.109) Une phrase ludique à souhait, fidèle au ton postmoderne et schechnerien du livre. Vous êtes désorientés ? Rassurez-vous, Schechner l'est aussi!

À ces quelques idées floues, pourtant destinées à nous aider à comprendre la nature de la relation entre *rituel* et *jeu*, nous préférons l'approche bipolaire *efficacité/divertissement* présentée dans le troisième chapitre (p.71). Ce duo conceptuel ne parvient pas à lever complètement le voile sur le mystère *jeu/rituel*, mais il permet à tout le moins de différencier leurs caractéristiques respectives : le rituel évoque

l'*efficacité*, le *sérieux*, la *rigidité*, et le jeu évoque le *divertissement*, la *souplesse* et l'*ouverture*. Néanmoins, précise Schechner pour ceux qui souffriraient de « dichotomisme » aigu, l'*efficacité* et le *divertissement* ne forment pas une véritable opposition mais déterminent plutôt les pôles d'un *continuum*^{xiv} : il existe en effet une infinité de variations entre l'action strictement efficace et l'action purement divertissante.

Schechner ne fait pas que rendre compte de la multiplicité des définitions du jeu et du rituel mais explore également leurs origines, leurs manifestations, leurs fonctions (sociales, culturelles, psychologiques...) et leurs modes de développement. L'analyse des différences/similarités entre les rituels animaux et humains permet de définir une fonction importante: la communication. « *So what are bees doing? They are **communicating** by means of a symbolic system of movements. This kind of **communication** suggests a connection, one of very many, linking human and animal rituals.* » (p.51). L'étude permet aussi de comprendre les fondements des rituels. Déterminés génétiquement, ceux-ci gravitent autour de quelques thèmes importants : la domination, la reproduction, la démarcation du territoire et l'alimentation. Toutefois, souligne l'auteur, les rituels sont plus que de simples structures comportementales biologiquement déterminées et permettent aux êtres humains de se relier à un passé collectif, de se construire une identité, de former des communautés, etc.

À l'instar des rituels, les jeux (dans le sens plus étroit de *games*) reposent sur un consensus et sur l'accomplissement d'une séquence plus ou moins ordonnée d'actions dans un espace/temps précis. Les jeux obéissent souvent à une logique narrative de cause à effets, avec un conflit, des gagnants et des perdants. Le consensus s'incarne en un ensemble des règles, plus ou moins souples, lesquelles forment le cadre de l'activité ludique. Celles-ci peuvent être brisées lorsqu'elles ne remplissent plus l'objectif visé ou encore par pur esprit subversif. Notons que le jeu peut-être aussi très désordonné et n'obéir qu'à une ou deux « règles » très primaires (ex. : avoir du plaisir, ne pas se blesser). Schechner résume ainsi les tendances ludiques principales : « *The first kind of playing is rule-bound, where all players accept the rules of the game and are equal before the law. The second kind of playing is Nietzschean, where the gods can change the rules of the game at any time, and therefore, where nothing is certain.* » (p.82) En d'autres termes, le premier type de jeu se fonde sur la convergence (règles précises, rigides), et le deuxième sur la divergence (règles imprécises et changeantes, ouvertes).

Sous catégorie de la performance et du jeu, le *jeu de l'acteur* est lui-même subdivisé en de nombreux types s'étalant du *jeu minimaliste* au *jeu total* (celui des Shamans et des personnes en transe). Ces deux derniers types établissent en fait les pôles principaux d'un continuum^{xiv} établi par Michael Kirby, théoricien de la performance.

Cette théorie repose principalement sur des degrés de personnification (du jeu minimaliste avec un personnage presque absent, au jeu total avec un personnage « possédant » l'acteur). Schechner propose lui aussi un système, lequel s'appuie plutôt sur le rapport à la *réalité quotidienne*. Les catégories qu'il définit sont : 1- jeu réaliste, 2- jeu brechtien, 3- jeu codifié, 4- transe, et 5- masques et marionnettes (les termes choisis, affirme-t-il encore une fois, sont quelques peu arbitraires - p.148). Le *jeu réaliste* présente sur scène des comportements *calqués sur ceux de la vie quotidienne* et l'acteur doit, en quelque sorte, disparaître derrière eux. Ce style, dominant l'occident depuis plus d'un siècle (entre autre à cause du cinéma), envahit actuellement le monde oriental. Presque à l'opposé du jeu réaliste se trouve le *jeu codifié*. Bien que s'inspirant lui aussi des comportements quotidiens, il est avant tout un système sémiotique de références près du langage parlé ou écrit : il possède son propre vocabulaire, sa grammaire, que l'on doit connaître pour comprendre ce qui est exprimé. Évidemment, ces catégories peuvent être mêlées et former ce que Schechner appelle le *jeu hybride*. « *Many actors do not strictly adhere to the categories I have discussed. In one and the same performance, an actor may perform realistically, use a mask, combine codified behavior with improvisation, and in other ways jump or elide the boundaries between kinds of acting.* » (p.173).

Selon l'auteur, tous types de jeux et même toutes formes de performances suivent un processus en dix parties. Ces parties peuvent être regroupées en trois grandes étapes : A- proto-performance (1- entraînement, 2- atelier, 3- répétition), B- performance (4- réchauffement, 5- performance publique, 6- contexte de performance / événement entourant la performance, 7- repos, détente) et C- conséquences ou post-performance (*aftermath*) (8- réponse critique, 9- archivage, 10- souvenirs). L'idée générale de chacune de ces catégories se saisit assez aisément : la *proto-performance* (ce qu'Eugenio Barba appelle le niveau pré-expressif) est ce qui précède ou donne naissance à la performance ; la *performance* concerne la représentation ; et les *conséquences* englobent les impacts de la performance sur tous les contextes, du plus petit (l'acteur lui même) au plus large (la nation, la ville...).

Le livre se termine sur un long chapitre traitant de la mondialisation (*globalisation*) et de l'interculturalité dans le domaine de la performance. L'objectif de la mondialisation, dans son acception la plus large, nous explique Schechner, est d'intégrer tous les systèmes en un gigantesque réseau. Pour explorer les effets possibles de cette tendance, l'auteur cite plusieurs penseurs débattant de la question, lesquels analysent les inégalités globales (Thomas Friedman), la domination de la culture américaine (Ngugi wa Thiong'o), le mimétisme colonial (Frantz Fanon, Homi K. Bhabha), les performances touristiques (Katuka Ole Maimai Hamisi), les performances intégrales, et la naissance de nouveaux styles d'expression (Patrice Pavis, Kuo Pao Kun, etc.). Schechner exprime ses

préoccupations artistiques et sociopolitiques : « *Given the volatile global situation, what should artists do ? Should they cut back on intercultural activities? Or are these precisely the times when such works are most needed? How careful should artists – non-Western as well as Western – be about from whom they borrow, what use they make of the arts and rituals of other cultures, and how individual works might exacerbate or ease the imbalances? Should artists boycott international festivals and tourist performances?*” (p.269)

Les *Performance Studies* s’inscrivent évidemment dans cette perspective « mondialisatrice » et l’auteur discute de plusieurs types d’études à caractère *intégral*, lesquelles obéissent aux principes essentiels de la mondialisation. Mentionnons en certaines de type vertical et de type horizontal. Les tentatives d’études ou de synthèses verticales tendent à révéler les hiérarchies fondamentales (domaines transculturels, transpersonnels, etc.) alors que les études horizontales tendent à découvrir les constantes hétérarchiques^{xv}, situées sur un même plan (domaines interculturels, interpersonnels). Parmi les théoriciens oeuvrant dans les domaines transculturel et interculturel, citons Grotowski et Barba dont Schechner ne partage évidemment pas les « opinions ». Il les accuse d’utopisme et de n’avoir pas d’approche suffisamment rigoureuse; il leur reproche de tirer des conclusions hâtives à partir de données restreintes et de baser leurs recherches sur de fausses prémisses. Leurs théories, pense-t-il, reflètent avant tout des préférences culturelles. Soulignons que Schechner commet lui-même ces erreurs, ne serait-ce que par sa position résolument postmoderne.

Ces erreurs (concepts flous, conclusions prématurées, contradictions multiples) n’enlèvent cependant pas au livre *Performance Studies* son principal mérite : nous faire découvrir un grand éventail de théoriciens dans une présentation agréable. Mais cet ouvrage pourra-t-il favoriser le développement de ce qui, pour Schechner, représente une voie fascinante d’analyse et d’appréhension du monde en devenir? Peut-être aurait-il fallu que l’auteur choisisse entre la rédaction d’une synthèse des différentes idées reliées à la performance, la composition d’une réflexion personnelle, et l’élaboration « scientifique » d’une nouvelle théorie. Ses opinions, ses prises de position, ne font qu’ajouter à la complexité et au vague d’une matière déjà suffisamment trouble. Un texte plus « neutre » (dans la mesure du possible), plus objectif, aurait été le bienvenu. Mais l’attitude postmoderne de l’auteur lui aurait-elle permis d’adhérer à certains des principes clefs de la modernité et de la méthode scientifique? Celui-ci sait pourtant, lorsque le besoin se fait sentir, recueillir avec empressement le fruit de leur application... En effet, Schechner apprécie tout particulièrement la physique quantique qui remet en question la structure même de la matière, la définition de l’espace et du temps, et l’objectivité absolue de l’expérimentation scientifique.

« Heisenberg, explique Schechner, *discovered that the art of observing very small particles (quanta of matter-energy) changes what is being observed. [...] Heisenberg overturned classical Newtonian physics. If at a fundamental level, “nature” cannot be fixed outside of probability, than there is no physical solidity, no fundamental material substance. [...] Einstein (and God) aside, the uncertainty principle underlies much of contemporary thinking.* »^{xvi} Rappelons cependant que la physique quantique repose aussi, comme les autres sciences, sur la méthode scientifique et qu'elle n'implique absolument pas que l'étude de la réalité (ou, plus précisément, de la *connaissance* que nous en avons) soit vouée à l'interprétation individuelle et à la tyrannie de la subjectivité. Ainsi, tant et aussi longtemps ses théories seront échafaudées scientifiquement, les philosophes ou autres théoriciens qui brandissent le *principe d'indétermination* (ou d'*incertitude*) pour appuyer certaines de leurs réflexions devraient aussi adhérer aux principes de base de cette méthode, sous peine d'être pris en flagrant délit de contradiction performative.

Menez Chapleau

Janvier 2003

BIBLIOGRAPHIE

DUVIGNAUD, Jean, et Chérif Khaznadar. 1996. *La scène et la terre : questions d'ethnoscénologie*. Coll. « L'internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, no 5 ». Paris : Maison des cultures du monde. 296p.

HABERMAS, Jurgen. 1988. *Le discours philosophique de la modernité*. Paris : Gallimard . « Bibliothèque de philosophie » 484 p.

LYON, David. 1994. *Postmodernity*. Minneapolis : University of Minnesota Press “Concepts in social thought”, 104 p.

ORTOLI, Sven, Jean-Pierre Pharabod. 1998. *Le cantique des quantiques : le monde existe-t-il?* Paris : La Découverte Poche, coll. « Essais ». 161 p.

WILBER, Ken. 2000 [1995]. *Sex, Ecology, Spirituality. The Spirit of Evolution. Revised Edition*. Boston & London : Shambhala Publications. 851 p.

NOTES

ⁱ Nous définissons la modernité comme étant l'époque s'étalant du siècle des lumières aux années 1960-70. Notons que la période moderne ne se termine pas comme telle en 1960 mais d'autres courants de pensées, en rupture avec les idées traditionnelles et modernes (hiérarchie, différenciation, objectivité, etc.), naissent et se développent. C'est la période dite *postmoderne*.

ⁱⁱ « *Performance studies came into existence because of a radically changed intellectual and artistic landscape emerging during the last third of the twentieth century. Combined with a dissatisfaction with the status quo was an explosion of knowledge and a new means of distributing this knowledge via internet* » (p.21)

ⁱⁱⁱ « *Performance studies is more than the sum of its inclusions [...]* » (p.2)

^{iv} « *We take our lead from (sic) the historical avant-garde and contemporary art, which have long questioned the boundaries between modalities and gone about blurring them, whether those boundaries mark off media, genres, or cultural traditions. What they found interesting – Chinese opera, Balinese barong, circus – we find interesting. [...] Those working in the fields resist creating a new, singular body of knowledge or methodology of the kind cosmologists dream of in their quest for the “theory of everything”* » (p.4)

^v « *We set out from the premise that performance is not limited to those forms traditionally marked as being 'artistic', and that any theory of performance must, accordingly, be generalisable to a wide range of performative practices, across and between cultures, history and conventional social categories. [...] This means that scholars and students in Performance Studies need to develop new tools with which to develop a sense of the object of their analysis: not a text, but the living, breathing (and often ephemeral) performance itself.* » (Ian Maxwell, p.5).

^{vi} L'*ethnoscénologie* est une nouvelle discipline réunissant sous un même nom toutes les « sciences » étudiant de près ou de loin les multiples aspects des comportements spectaculaires humainement organisés. Parmi les fondateurs de cette discipline, on retrouve entre autres Jean-Marie Pradier et Jean Duvignaud.

^{vii} « *Performances, [...] are made of “twice-behaved behaviors,” “restored behavior”, performed actions that people train to do, that they practice and rehearse. [...]* » (p.22)

^{viii} « *Something “is” performance when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is. [...] One cannot determine what “is” a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action itself that makes it a performance or disqualifies it as a performance. From the vantage of the kind of performance theory I am propounding, every action is a performance. But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed performances and others not; and this will vary from culture to culture [...]* » (p.30)

^{ix} « *[...] just about anything can be studied “as” performance.* » (p.30).

^x « *This list does not exhaust the possibilities [...]. I list these eight to indicate the large territory covered by performance.* » (p.25)

^{xi} « *Playing and ritualizing are closely related to each other. In some ways, they underlie all the rest as a foundation.* » (p.42)

^{xii} Il n'existe en français que le mot « jeu » pour traduire les mots anglais « play » et « game » aux sens légèrement différents.

^{xiii} « *It is a mood, an activity, an eruption of liberty; sometimes it is rule-bound, sometimes very free. It is pervasive. It is something everyone does as well as watch others engage in [...]. [...] Play can subvert the powers-that-be, as in parody or carnival, or it can be cruel, absolute power [...]* » (p.79).

^{xiv} L'utilisation du mot *continuum*, un concept passe-partout très utile, n'est pas fortuite : il est employé à chaque fois que Schechner l'emploie.

^{xv} Hétérarchie (W. McCulloch) : l'inverse en quelque sorte de la hiérarchie puisque la disparition des niveaux entraîne celle d'un classement ordonné (<http://dycotton.free.fr/delta/kappa05.html>). L'hétérarchie tire ses origines des théories des « *neural net* » et de l'intelligence artificielle (Minsky et Papert, 1972). (<http://www.santafe.edu/sfi/events/abstracts/pastAbstracts/crumley.html>)

^{xvi} Schechner (à l'image des autres penseurs postmodernes) met en rapport physique quantique, philosophie et arts. Mais ce rapport, même indirect, est-il réellement possible, ou même souhaitable? La physique quantique ne peut même pas servir à expliquer les manifestations biologiques les plus primaires. Alors que penser de l'art, de la philosophie ou même... de la performance! D'ailleurs, la *très grande majorité* des physiciens eux-mêmes *ne veulent pas* voir de rapport direct entre ce qu'ils font et la philosophie, l'art ou la religion. Cette position, qualifiée de positiviste ou d'empiriste, est représentée par l'école de Copenhague dont les instigateurs ne sont nuls autres que Heisenberg et Bohr. Les analogies avec la physique quantique demeurent donc, au mieux, de belles métaphores poétiques, et au pire, de grossières erreurs.