

Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité

Barbara Drennan

Number 12, Fall 1992

Le corps théâtral

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041174ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041174ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Drennan, B. (1992). Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité. *L'Annuaire théâtral*, (12), 41–51.
<https://doi.org/10.7202/041174ar>

Tous droits réservés © Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Barbara Drennan

Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité

Le présent article¹ a été rédigé en réponse à l'opinion voulant que le postmodernisme ait fait éclater notre vision du passé, perçu comme une tradition linéaire, continue, et qu'il ne nous en ait laissé qu'un joyeux fatras de citations vaguement historiques. Si tel est le cas, on peut se demander quelles sont les implications de ce changement pour le rituel qui est décrit comme un rappel collectif de liens *continus* avec le passé, et quelle pression se trouve exercée sur un théâtre postmoderne qui se perçoit lui-même comme un corrélatif possible du rituel? Il m'est apparu que cette interrogation au sujet d'un rituel et d'un théâtre postmodernes appelait une réponse qui soit davantage axée sur le processus que sur le produit. Qu'elle appelait à un «voyage d'exploration» plutôt qu'à la description définitive d'un territoire découvert. Ce bref texte se veut donc une exploration; il postule une renonciation (provisoire) à toute la logique conventionnelle inhérente à la discussion, et le consentement à pénétrer dans un monde aux contours imprécis: celui du jeu.

D'entrée de jeu, le fatras postmoderne des citations historiques m'apparaît comme un gigantesque amas de détritits dans le dépotoir d'expérience de la vie. Ce dépotoir se prêterait bien à un recyclage grâce aux processus transformateurs de l'art. Quant au rituel traditionnel, il permet la conciliation d'une communauté avec le présent par une «reconnaissance» du passé à travers le mythe (narratif) linéaire. Mais notre compréhension générale du postmodernisme nous dit qu'il

¹ Ce texte a d'abord été présenté sous forme de communication lors du congrès de 1992 de l'ACTR-ACRT tenu à Charlottetown en mai 1992.

n'existe pas de tels GRANDS narratifs. Il n'existe pas d'histoires, de mythes ou de théâtres unificateurs qui permettent de tirer un ensemble esthétique, à même les détritres de notre dépotoir culturel, et de donner un sens à notre présent en fonction de notre passé.

Dans la présente exploration, j'opte stratégiquement d'oeuvrer avec un paradigme fonctionnel qui tente de dégager l'art dramatique de ses liens avec le véhicule verbal littéraire, de sorte que je puisse caractériser le dramatique comme étant médiatisé par un signe - l'image scénique audiovisuelle - qui constitue le théâtre. Ce paradigme a été mis au point par Dorothy Heathcote, une éducatrice britannique en dramaturgie. Elle décrit schématiquement le théâtre par l'expression «L'HOMME dans un FOUILLIS» («*MAN in a MESS*») et j'utilise son modèle, timidement qualifié de genre, dans le but de stimuler une tension destructrice à l'intérieur de son champ de signification. Ce paradigme vibre d'une énergie transsexuelle ambivalente. L'HOMME se dresse, à l'instar du mime solitaire, perplexe, au centre de son univers, explorant le chaos ou le FOUILLIS, pour y trouver sens et connexité, c'est-à-dire pour y mettre de l'ordre.

L'expérience de la réalité contemporaine est déroutante. Vérités, traditions, croyances vont et viennent au gré des engagements et des modes. Les MÉDIAS façonnent notre vision du réel, les semblants de réalités matérielles qui, réflexion faite, sont vides de substance. Ces «réalités» reproduites m'affriandent, mais elles se dérobent lorsque je suis en quête d'un engagement actif, exigeant, et que j'y cherche un rapport spirituel au monde qui est le mien.

Par le passé, le rituel et la religion institutionnalisée avaient recours au mythe pour attirer l'attention sur ce qui est important pour les individus vivant à une époque et en un lieu particuliers. À travers l'acte collectif du rituel, les individus se voyaient offrir une structure propre à donner un sens à l'existence en imprimant un caractère de continuité au rapport entre le passé et le présent. Cependant, avec la sécularisation de la société et l'engouement général pour ce qui est matériel, nous en sommes rendus à nous demander comment remettre un peu d'ordre dans ce fouillis.

Le rituel façonne l'expérience que partage une collectivité, aussi banale que cette expérience puisse être — comme le fait d'utiliser un dentifrice ou de prendre un repas. Le rituel tire parti des pouvoirs transformateurs inhérents à la représentation alors qu'il guide la collectivité à travers une phase liminale entre deux états de normalité. La transformation représentée est l'indice du rapport pratique entre théâtre et rituel. Par le biais de l'acte de communication sociale, le rituel — comme le théâtre — renferme le potentiel de changement social et personnel.

Selon Joseph Campbell², le dépotoir postmoderne des citations historiques nous a sans doute apporté de nouvelles métaphores, mais aucun nouveau mythe. Peut-être le mythe postmoderne consiste-t-il en la somme de ces métaphores; fragment sur fragment dans un bricolage stratifié, rappelant d'autres textes, d'autres voix, une pluralité d'auteurs ne faisant pas autorité. S'agit-il du mythe «hassanien»³ d'une culture en pièces détachées? Ou de la désignation mythique — mais combien combien cahotique! — d'une entité encore innommée ou innommable qui est différente et différée?

En proposant le concept de *différance*, Derrida a conceptualisé la possibilité de jouer librement entre les axes de temps et d'espace, de jouer dans le lieu de «l'espace en devenir de temps, du temps en devenir d'espace». Il s'agit là de la phase liminaleliminaire de l'imagination et de la transformation, qui cherche à modifier la perception, qui débouche sur des possibilités, sur de nouvelles conceptualisations et sur le changement.

À mon sens, le lieu de jeu où l'on peut parler de présence et d'absence aussi bien que de signifiant est le Théâtre. En tant que forme de communication, le théâtre, comme le rituel, est un partage de culture par le biais d'un partage d'information. Le théâtre est le plus social des systèmes de représentation, celui

² Joseph Campbell, *The Power of Myth with Bill Moyers*, New York, Doubleday, 1988.

³ Voir à ce propos Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

par lequel nous nous renvoyons notre propre image. Les mécanismes de mise en ordre symbolique dans la représentation mettent au jour des processus sociaux en cours qui, bien que suffisamment forts pour assurer la cohésion de la collectivité en une unité sociale, sont en même temps fragiles et susceptibles de céder sous la pression sociale⁴. Le potentiel de modification des attitudes sociales et personnelles réside non pas dans le contenu de la représentation, non plus que dans le vouloir des interprètes, mais plutôt dans le champ de réceptivité de l'auditoire et dans ce qu'il y perçoit comme reflétant ses besoins collectifs.

Quand nous faisons du théâtre, nous attirons l'attention des gens sur *quelque chose* qui se trouve inséré dans un espace de jeu par le biais de mécanismes de «divertissement». Par l'utilisation d'un dialogue ou spectacle qui vise à capter l'attention, nous surmontons chez l'auditoire la persistance à se percevoir par «la lorgnette du quotidien». De cette manière, la représentation peut modifier la perception d'un auditoire à l'endroit de ce *quelque chose*. Cette modification d'ordre théâtral n'est ni révélation ni éclaircissement. C'est la création d'une fluctuation continue chargée d'énergie, d'un champ de possibilité que crée le théâtre. C'est le JEU, c'est le paradoxe d'une présence et d'une absence simultanées sur scène. C'est une transformation. Normaliser, pour en rompre le charme, ce *quelque chose* présenté sur scène dans le but de le ramener dans le quotidien nécessite un acte d'exorcisme.

Il n'y a pas d'absolus au théâtre. Nous braquons un projecteur et voyons se dessiner une perspective, une possibilité. Le monde réel est ici. C'est ici que «Homme [est] dans un Fouillis». Donnons un autre éclairage et nous voyons se dessiner une autre perspective, une nouvelle possibilité sans pour autant perdre

⁴ James W. Carey, *Communication As Culture: Essays on Media and Society*, Londres, Unwin Hyman, 1989.

de vue la première. L'absolue vérité est discutable, et conséquemment remise en question sous la lumière éblouissante de nos projecteurs.

En tant que signifiant, mon «théâtre» résiste à son référent; c'est un théâtre d'exploration et d'indétermination. C'est le théâtre de la «différance». Derrida identifie ce théâtre au théâtre d'Artaud. Ce théâtre repousse les concepts de présence et représentation tout en offrant l'aura de la présence et de l'iconicité. En tant qu'acteur jouant un personnage, je suis et ne suis pas qui je prétends être. Je peux au moyen de la formule magique «comme si» transformer mon être et mon contexte immédiat pour devenir l'HOMME ou le FOUILLIS que je désire, pour explorer tout ce que je sens le besoin d'examiner, pour sonder la complexité du train-train quotidien, pour dire ou écrire à l'abri de cet hypothétique lieu sûr ce que ce temps et cet espace disent ou écrivent à mon sujet.

Évoquer le théâtre d'Artaud rappelle une pratique théâtrale qui se range elle-même en marge de la tradition occidentale. Elle se situe également elle-même par rapport au spectacle et aux autres mécanismes iconiques de fabrication d'images: photographie, cinéma et vidéo. Les interprètes modernes incorporent aménagement sonore, musique, danse, voix, gestuelle et ambiance en les pliant aux objectifs qu'ils poursuivent. Ces praticiens du théâtre mettent au point des stratégies d'interprétation qui cherchent à redécouvrir les racines du théâtre, le pouvoir qu'exerce la présence de l'interprète et l'échange direct entre l'interprète et l'auditoire. Nombre d'interprètes postmodernes parlent d'offrir des rituels contemporains pour affronter des forces échappant à notre contrôle aussi bien qu'à notre entendement.

Le narratif historique et classique, qui préside aux origines du théâtre, présente l'image d'une nette cassure entre la pratique rituelle et l'institutionnalisation du théâtre. Théoriquement, on peut dresser un parallèle entre cette cassure et le cloisonnement, au niveau des concepts, de l'individuel et du collectif. Ce point de rupture a aussi provoqué l'émergence d'une pratique esthétique autonome à partir d'une activité de nature religieuse ou mystique. Encadrés par l'art, les mystères métaphysiques du sacré peuvent tout au plus être «signifiés» par l'artiste, alors que le rituel religieux fournissait un cadre pour

l'*expérience* directe de Dieu. L'histoire sacrée reconstituée dans le mythe ritualisé a censément fait place à une fiction dramatisée et mise en scène. À la valeur d'*efficacité* du rituel a fait place la valeur de *divertissement*. Un autre effet de ce changement a été la distanciation physique et psychologique du spectateur par rapport à l'interprète. Par la même occasion, le déplacement d'intérêt du collectif vers l'individuel a mené à la valorisation d'un dramaturge ou auteur unique.

Différentes formes de théâtre et de dramaturgie, notamment ce que nous appelons «création collective», «théâtre participatif», «représentation postmoderne», de même que le théâtre indigène des Premières Nations viennent mettre en question ce narratif culturel. Et il est tout aussi tentant de réduire le théâtre au rituel que de ramener les sociétés primitives à une forme préindustrielle - et plus simple - de conscience sociale où tout est amour et harmonie.

Prenant comme point de départ la représentation dans la vie de tous les jours, le regretté anthropologue Victor Turner assimilait le rituel à une «structure d'expérience»⁵. Dans le cours de ses recherches, il a établi que le rituel ne consiste pas en une *formalisation statique* de constructions mentales symboliques, pas plus qu'il n'est nécessité par la *répétition* institutionnalisée. Il s'agit plutôt de l'intégration de *processus* ressortissant à la fois à l'esprit et au corps, à l'intérieur d'une matrice espace-temps. Il s'agit d'un *paradigme* adaptable à toute représentation culturelle. Turner ajoute que le processus de représentation est une «explication et une explicitation de la vie elle-même». On a aussi parlé de la représentation comme du mode unificateur d'expression du postmoderne⁶.

Dans le processus rituel, les phases liminales d'altérité, qui sont tapies entre les normes structurales de l'expérience de tous les jours, s'alimentent à la

⁵ Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications, 1982, p. 13.

⁶ *Performance in Postmodern Culture*, publié sous la direction de Michel Benamou et Charles Caramello, Madison, Coda Press, 1977, p. 3.

substance du quotidien de manière à transformer cette expérience en systèmes sémiotiques de représentation. (La représentation rituelle peut se produire en tout lieu, en tout temps.) Il s'ensuit que l'expérience de la vie cristallisée en citations-fragments sera transformée et restituée sous la forme et dans le contenu de l'expression rituelle.

L'art de la représentation a eu sur le théâtre un effet libérateur, en affranchissant l'imagination artistique des notions préconçues de genre et de technique, en permettant aux artistes de renouer avec les expériences antérieures concernant des formes de théâtre non littéraires et populaires. L'art de la représentation a aussi remis en question les frontières des disciplines artistiques en amenant les praticiens du théâtre à visiter les musées, les danseurs à explorer les ambiances d'opéra «Nouvel Age» et les écrivains à pousser une pointe dans les antres souterrains des aménagements sonores.

Le théâtre postmoderne est tributaire à la fois de ces traditions populaires et de celles du grand art et de la littérature. Mêlant et tressant les citations en un entrelacs autoréflexif, le théâtre postmoderne sélectionne des réminiscences de styles anciens qu'il fait intervenir dans ce qui apparaît être des lieux inconvenants. Des scènes sont échafaudées à partir de ce que Heiner Müller a qualifié de «fragments synthétiques». Ces scènes excluent l'intrigue linéaire tout en créant un bricolage de signes portant leur propre signification. Souvent une représentation recourra à une citation de son propre cru pour attirer l'attention sur son caractère fictif. Le théâtre postmoderne cherche à faire éclater les vieux mythes afin d'en étudier les fragments résiduels.

Au plan de la forme, le théâtre postmoderne fait également flèche de citations ressortissant à toutes les technologies disponibles, amplifiant et déformant les éléments théâtraux aussi bien que le champ spatio-temporel. Par le biais de ces technologies, il aborde le spectacle de manière à élargir l'expérience entièrement sensorielle jusqu'aux domaines perceptifs qui confinent à l'hallucination. Les fragments d'ordre théâtral lâchent la bride à l'imagination et souvent une image est reprise, parfois modifiée, par le recours à des supports électroniques ou à un autre mode d'expression comme la danse ou la sculpture.

«Les oeuvres postmodernes, précise Cave⁷, ne sont pas que simplement tournées vers l'expérience, elles sont l'expérience».

Les citations sont des idées partagées en segments. Dans le théâtre postmoderne, selon la théorie brechtienne, des idées segmentées sont matérialisées sous forme d'images scéniques mimées, qui sont parfois isolées et répétées, parfois présentées en juxtaposition. L'image scénique, qui se donne comme signe et non comme signifiant, domine la pratique théâtrale postmoderne et, par voie de conséquence, nous rappelle que l'art du théâtre a toujours été constitué à partir d'images scéniques audio-visuelles. L'influence envahissante du voyeurisme incontournable de l'oeil de la caméra a sans doute infléchi notre sensibilité au point de nous faire réclamer et célébrer l'écriture de théâtre sur scène au moyen d'images transformatrices, de préférence aux mots.

Nos images scéniques reflètent également, en le transformant, le dialogue que nous poursuivons avec notre société, une société pour qui simulacres et spectacle sont à la fois une obsession et un élément constitutif. Faisant écho à l'antenne européenne du Mouvement de l'Internationale situationniste des années 1957-1972, l'expérience de tous les jours est transformée en illusion scénique. Les produits ne sont pas matériels, ils sont les images éthérées du faux-semblant des publicitaires; nous achetons du spectacle. Le théâtre postmoderne recourt au spectacle pour écrire et clamer la présence du spectacle, non simplement pour célébrer l'illusion dans la réalité, mais pour modifier notre perception d'une réalité illusoire, pour représenter la signification et les sous-entendus de l'illusion fille de ses oeuvres. En tant que spectacle, l'image subsume et signifie l'idéologie, que s'approprient les participants au théâtre, c'est-à-dire les acteurs et les spectateurs, sans qu'interviennent le didactique non déguisé et la polarisation de la propagande.

L'ostentation consciente du moi à travers l'image scénique, associée à la question philosophique de présence, a fait voler en éclats les idées reçues

⁷ Diane Cave, «Postmodern Playhouse», *Theatrum*, n° 11, automne 1988, p. 10.

concernant la *mimesis* à la scène. L'idée d'un sujet unitaire au sein du paradigme du théâtre est remise en question par la fragmentation du sujet en rôle et personnage, faisant voir à travers l'interprétation un amalgame de nombreuses possibilités. La scène ne représente pas par le biais de la présence, elle présente la transformation par le biais de ses présence et absence qui sont marquées par des signes. Je suis ici sur le plateau *comme si* j'étais Camille; Camille est ici *comme si* elle était moi. Je ne suis pas Camille. Camille n'est pas moi. L'interprétation, comme nous la connaissons de nos jours, se rapproche davantage de la *poesis* que de la *mimesis*.

Par ailleurs, le virage que prend le théâtre postmoderne à l'égard de l'engagement politique, son parti pris en en faveur des modifications des perceptions et de changement social se trouve projeté à travers la présence de l'acteur. Le propos politique du théâtre postmoderne repose sur les stratégies de lecture de ses auditoires. Il peut être lu par le biais de stratégies différentes et multiples qui rendent compte de l'individualité, de la spontanéité, de l'imprévisibilité et des différences au sein du groupe d'auditeurs⁸.

Certains théoriciens invoquent l'échec d'expériences axées sur la participation de l'auditoire au cours des années 1960 comme preuve que les deux impératifs du rituel, *l'efficacité* et la *communitas*, sont impossibles à atteindre dans une institution théâtrale qui se raccroche à la notion de distanciation entre acteur et spectateur. Dans une société postmoderne, l'aliénation et la réflexivité «façonnent notre esprit aussi bien que notre société»⁹. Théoriquement et conséquemment, la résistance en raison d'aliénation et de réflexivité devrait rendre impossible au groupe de se lancer dans une authentique participation.

Victor Turner décrit la *communitas* comme «un rapport non médiatisé entre individus réels idiosyncrasiques historiques...La communion préserve le caractère

⁸ Philip Auslander, «Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre», *Theatre Journal*, vol. 39, n° 1, mars 1987, pp. 20-34.

⁹ Benamou, *op. cit.*, p. 6.

distinctif de l'individu». La *communitas* contient le paradoxe du rapport du Je au Toi. Turner poursuit: «Plus les gens arrivent à devenir spontanément *égaux*, plus ils arrivent à devenir *eux-mêmes* de façon distinctive, plus ils arrivent à devenir socialement *homogènes*, moins ils se considèrent sous leur aspect individuel»¹⁰.

Articuler le rôle de l'auditoire est nouveau en matière de recherche théâtrale. La théorie de la réaction du lecteur, toutefois, a encouragé la conduite d'études du genre de celle de Suzan Bennett intitulée: *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*¹¹. Le rôle actif du spectateur est un aspect qui a été négligé parce que l'on considère ordinairement comme «allant de soi» sa présence dans le processus théâtral et partant, comme une donnée «naturelle». L'auditoire est perçu du point de vue d'un idéal passif, homogénéisé, exerçant peu d'influence sur la forme de l'oeuvre dramatique en tant que telle. Cependant, nous nous rendons maintenant compte que l'expérience théâtrale exige l'intervention active des spectateurs qui, en pénétrant dans le monde imaginaire du théâtre, envisagent, échafaudent des hypothèses, interprètent, extrapolent et développent des attentes eu égard au monde fictif dont ils font l'expérience¹².

En dernière analyse, l'expérience esthétique que constitue le théâtre se déroule dans l'imaginaire théâtral individuel de l'auditoire et de tous ceux qui collaborent à l'interprétation sur scène, à l'intérieur du champ de *différence* entre le continuum espace-temps scénique et les nombreux continuums espace-temps de l'auditoire. Parce qu'il est un acte social de communication, le théâtre tend, en dernière analyse, à la normalisation de l'auditoire, vers une seule prise de

¹⁰ Victor Turner, *op. cit.*, pp. 45-46.

¹¹ Susana Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, Londres, Routledge, 1990.

¹² Cecily O'Neill, «Ways of seeing: Audience Function in Drama and Theatre.» *NADIE* (Australie), vol. 13, n° 1, septembre 1988, pp. 16-29.

conscience collective par le biais du caractère homogène de l'expérience partagée. Paradoxalement cependant, tout au long de l'expérience théâtrale, les spectateurs ne perdent pas leur individualité: ils demeurent libres de «lire au travers de la fibre». Et c'est en cela que consiste essentiellement la communion.

Turner écrit qu'une fois la *communitas* atteinte spontanément dans une situation donnée, naîtra le désir de retrouver la *communitas* en répétant l'expérience. En conséquence, la normalisation et l'institutionnalisation qui se retrouvent toujours en germe à l'intérieur d'une pièce de théâtre tendront, si l'occasion se présente, à s'en approprier les caractéristiques ou la structure. Le théâtre postmoderne, toutefois, recourt à ces stratégies de représentation, comme par exemple la répétition, pour arriver de manière autoréflexive à retourner l'oeuvre sur elle-même afin de pouvoir en examiner de façon critique les hypothèses esthétiques et idéologiques sous-jacentes. Ce faisant, le théâtre postmoderne rejette la normalisation. Il résiste aux tentatives de le ranger sous une étiquette ou de le classer dans un genre particulier. Il résiste au passé, à l'histoire.