CATR/ACTR et SQET

**Ne pas citer sans la permission de l’auteur**

*L’art vivant en crise*

Harvey Young

Je vous remercie de m’avoir invité à donner cette conférence d’ouverture qui s’intitule *L’art vivant en crise* .

Aujourd’hui, j’analyserai comment la conception habituelle du direct et de ce qui est perçu comme du direct a changé au cours de la dernière année, à partir de différents événements, qui ne sont pas, je l’avoue, de nature théâtrale au sens traditionnel du terme. Ils se rapportent, en fait, au mouvement de contestation dans les rues de Chicago et aux batailles de chansons en ligne mettant en vedette des artistes de *rhythm and blues*. Ce sont toutefois d’excellents exemples pour bien saisir l’évolution de la conception de l’effet de présence lors d’une performance. Ces événements démontreront tous deux l’affirmation suivante : la performance en direct est un état d’esprit, une coprésence imaginée dans le temps avec d’autres personnes. Cette affirmation mérite d’être répétée : la performance en direct est un état d’esprit, une coprésence imaginée dans le temps avec d’autres personnes. Elle n’est pas si éloignée de ce que nous pensons à propos du direct 1 — un domaine qui a fait l’objet de beaucoup de recherche — mais ici, je mettrai l’accent, à travers le prisme de la pandémie mondiale, sur l’identité noire et l’activisme — sur la façon dont la performance en direct est à la fois une *chose* produite par une créatrice ou un créateur et un *sentiment imaginé* par la spectatrice ou le spectateur.

De plus, je dirais que la performance en direct, vue de cette façon, possède les caractéristiques suivantes (encore avec l’accent mis sur la réception) :

1. Elle suscite un sentiment d’urgence de la voir. Elle est composée d’une série de moments à ne pas manquer qui rendent anxieux, qui suscitent une profonde *peur de manquer quelque chose* si vous osez vous éloigner.

2. Elle repose sur une prémisse historique du théâtre : le théâtre est un acte de sociabilité, animé par un besoin d’être avec d’autres personnes.

Alors que les théâtres commencent à rouvrir en Amérique du Nord (et que plusieurs compagnies de théâtre ont annoncé une programmation réduite pour l’été ou ont dévoilé leurs plans pour la reprise de leurs activités à l’automne), il est de plus en plus fréquent d’entendre des gens parler avec nostalgie du théâtre d’avant la pandémie et de partager leurs souvenirs, en particulier la dernière pièce qu’ils ont vue avant la fermeture des théâtres. Bercé.e.s par la nostalgie, nous pouvons rêver de l’aventure qui se profile à l’horizon.

A. Voici mon histoire prépandémie

En novembre 2019, j’ai reçu un courriel de Lee Mikeska Gardner, directrice artistique de la Nora Theatre Company à Cambridge dans le Massachusetts, m’invitant à participer à une « causerie dite importante », qui aurait lieu après une représentation de la pièce *Pipeline* de Dominique Morisseau, coproduite avec le WAM Theatre. J’ai accepté. Nous avons choisi le 12 mars 2020, trois jours après la première, pour tenir cette causerie avec le public à l’issue de la représentation. Je n’avais aucune idée alors que *Pipeline* serait la dernière pièce que je verrais en personne avant que la pandémie mondiale ne provoque la fermeture des théâtres pendant plus d’un an. En novembre 2019, le monde entier n’avait pas encore été informé des dangers de la COVID-19. Toutefois, cinq mois plus tard, lorsque j’ai vu moins de deux douzaines de personnes rassemblées à la sortie du spectacle joué à guichet fermé au Central Square Theatre, j’ai su que l’avenir des performances en direct était menacé. Trois jours plus tard, l'État exigeait que les théâtres cessent leurs activités.

Je dois avouer que j’espérais que la « causerie » serait annulée. Elle ne l’a pas été. Je suis entré dans un hall silencieux, presque vide. Le personnel de production ainsi que les placières et placiers montraient des signes de nervosité. Ce n’était pas le trac ressenti avant d’entrer en scène, mais plutôt la peur que le spectacle soit annulé. Les spectatrices et les spectateurs s’étaient dispersé.e.s eux.elles-mêmes dans la salle. J’avais une rangée pour moi tout seul. D’autres personnes étaient seules dans des sections entières. Bien que j’aie assisté à beaucoup de spectacles présentés devant un public réduit au cours de ma vie, la répartition des spectatrices et des spectateurs lors de la représentation de *Pipeline* était ma première expérience de la distanciation sociale imposée par la pandémie.

À la suite de la demande du gouverneur de mettre fin aux rassemblements publics, *Pipeline* a fait partie de la première vague de spectacles virtuels proposés par les théâtres professionnels. Le public était encouragé à faire une contribution volontaire allant de 10 $ (ami.e) à 200 $ (ange) pour voir une représentation préenregistrée. L’équipe de production a fait valoir l’importance d’une telle contribution et a évoqué les menaces qui planaient sur les arts avec l’arrivée de la pandémie : « Sachez que votre achat de cette pièce préenregistrée en vidéo et diffusée en ligne aidera à soutenir les artistes et le personnel du Central Square Theatre pendant cette période sombre. »[Vidéo : bande-annonce de *Pipeline*]

Lors de la pièce, on percevait un sentiment d’urgence dû à l’incertitude qui régnait. Chacun.e se demandait quand (et non si) le spectacle prendrait fin. Collectivement, nous partagions un moment qui dépassait les intentions du dramaturge. Au-delà de l’univers de la pièce, nous étions ensemble au moment précis où nous prenions conscience que notre routine était sur le point de changer (sans savoir pour combien de temps). Cependant, nous savions que ce spectacle — notre spectacle — s’il devait prendre fin prématurément, ne reprendrait probablement jamais. Collectivement, nous sentions une perte imminente et, ensemble, nous avons soutenu émotionnellement la production. Le théâtre, qui était presque vide, semblait plein parce que nous désirions tellement vivre une expérience incluant un public qui n’était pas là ou, pour être plus précis, qui aurait été là n’eût été de la menace de la pandémie.

La pièce *Pipeline* s’est avérée visionnaire non seulement parce qu’elle montrait comment les institutions et les publics pourraient fonctionner en pleine pandémie, mais aussi parce qu’elle mettait en lumière le racisme dans les systèmes sociétaux. Son titre réfère au chemin qui mène de l’école à la prison, « la convergence de politiques éducatives dans des écoles publiques manquant de ressources et d’un système de justice pour les mineurs essentiellement punitif augmente drastiquement la probabilité que les enfants [à risque] se retrouvent avec un casier judiciaire plutôt qu’avec un diplôme d’études secondaires[[1]](#footnote-0). » *Pipeline* parle d’Omari, un élève du secondaire qui fréquente un collège privé préparatoire, et de Nya, sa mère, qui enseigne dans une école publique. L’existence d’un racisme et d’un élitisme sous-jacents rend difficile l’intégration d’Omari. Il a l’impression qu’il doit représenter toutes les personnes noires, en plus d’être l’objet des idées stéréotypées sur l’identité noire de son entourage, y compris de ses enseignantes et enseignants. La frustration qu’il ressent face à sa situation le mène à faire une action hors scène : Omari bouscule un membre du corps enseignant, un acte qui pourrait résulter en une suspension et une accusation criminelle. Dans l’école de Nya, les enseignantes et les enseignants (dans leur salle de repos) parlent de batailles survenues dans les écoles, mais aussi du manque d’effectifs et des mauvais services d’aide pour les élèves en matière de santé mentale, ce qui limite les chances de réussite dans la vie de leurs élèves. Les problèmes systémiques sont si grands dans les écoles que Nya, parlant de son fils, déplore : « Quel que soit l’endroit où je l’envoie à l’école, ça ne change rien. Rien ne fonctionne ! Il est aspiré par ce vide et j’essaie de le retenir, mais l’attraction est tellement forte… que je dois… le tenir solidement pour ne pas perdre ma prise. » Le vide est la prison ou, peut-être, la mort aux mains des forces de l’ordre.

Ed Siegel a fait un compte rendu du spectacle pour la station de radio publique WBUR dans lequel il dénonçait son aspect politique et affirmait : « il y a encore une obligation (pour les dramaturges) de ne pas laisser des motivations personnelles nuire à l’histoire, qu’elles soient liées au renforcement des communautés ou à une idéologie politique 2 ». Alors que Siegel prétend que la pièce est trop politique, Bill Marx soutient le contraire dans *Arts Fuse*. Il affirme que la pièce de Morisseau aurait été plus efficace si elle avait mis l’accent davantage sur les problèmes systémiques plutôt que sur le drame familial entre Omari et ses parents. Il écrit : « Se réinventer et réinventer nos institutions de manière à atténuer la rage d’Omari produiraient un *lehrstück* [pièce éducative] beaucoup plus formidable et profitable — mais il faudrait pour cela sortir des limites confortables du réalisme et interpeller les puissants 3. » La production me semblait honnête — peut-être parce qu’il y avait une authenticité liée au fait de monter un spectacle alors qu’une pandémie s’annonçait — de là son efficacité. En d’autres termes, il fallait que nous prenions ce risque et que nous plongions, étant donné l’urgence de prendre à bras le corps le problème du racisme.

Rétrospectivement, il me semble qu’après une année de manifestations à travers le pays contre les abus des policiers et les événements vécus par des Noir.e.s, *Pipeline* a été montée en temps opportun. Bien que la production de Nora/WAM soit antérieure à l’assassinat de l’Américain George Floyd, elle a bien saisi l’humeur des gens ordinaires, fatigués d’assister à la mort de Noir.e.s et prêts à descendre dans la rue. Bien qu’elle ait été critiquée pour cette « prise de position », la Nora Theatre Company n’a pas hésité à dire : « L’art est notre forme de militantisme et notre production de *Pipeline* illustre cette mission 4 ». Je me souviens d’avoir quitté le théâtre sans me sentir anxieux face à une pandémie imminente, mais plutôt heureux de constater que le théâtre puisse être un moteur de changement. Il y avait quelque chose de rassurant dans cette leçon — de la nécessité d’oser, de l’urgence d’être présent, de la puissance du public — qui témoignait de l’expérience collective que nous avions vécue et qui révélait les possibilités offertes par le direct.

B. *Honk for Justice*/*Klaxonnez pour la justice*

Deux mois après que j’ai vu *Pipeline* dans la région métropolitaine de Boston et quelques jours seulement après le meurtre de George Floyd survenu le 25 mai 2020 à Minneapolis, l’artiste militante Jocelyn Prince participait à des manifestations et à des marches dans la partie sud de la ville de Chicago. Parallèlement, des gens descendaient dans la rue à travers les États-Unis et le Canada, notamment à Toronto, Montréal et Ottawa. À Chicago, Jocelyn était témoin de l’écrasante démonstration de force du service de police de Chicago. La présence intimidante des policiers semblait disproportionnée par rapport à la manifestation pacifique, qui était elle-même une réponse au meurtre d’un homme noir non armé par un policier. Plusieurs personnes présentes à la manifestation ont aussi été battues par des policiers de Chicago ce jour-là. Et d’autres subiront le même sort lors de manifestations ultérieures. Prince se souvient :

J’ai commencé à être frustrée parce que pendant que les gens de la partie sud de la ville de Chicago se faisaient battre dans les rues alors qu’ils protestaient contre les meurtres commis par la police, les Blancs de la partie nord vaquaient à leurs activités quotidiennes, discutant de la programmation des camps d’été de leurs enfants ou de la longueur de la file à Whole Foods. Lorsque Madison m’a contactée pour me demander si je savais qu’il y avait des manifestations [ailleurs] dans la ville, j’ai répondu que nous devrions organiser les nôtres.[[2]](#footnote-1)

Prince et Kamp ont lancé leur propre mouvement de contestation, *Honk for Justice Chicago*, qui deviendra la plus longue manifestation se rapportant au meurtre de George Floyd dans la ville. Prince s’est documentée sur les règlements de la ville concernant les manifestations de rue. Ensemble, elles ont mis au point un concept de manifestation visible qui pouvait se dérouler sur les trottoirs et qui, par conséquent, ne nécessitait pas de permis. Elles ont compris que l’impact de ces événements initiaux, bien que simples dans leur conception, augmenterait s’ils pouvaient attirer plus de personnes à la manifestation au cours des jours suivants. Elles ont exploité les médias sociaux, en créant des « événements Facebook » au départ pour les deux premières manifestations et en faisant circuler l’information par d’autres moyens tels qu’Instagram et Twitter. Ce qui a commencé avec moins d’une douzaine de bénévoles le premier jour a rapidement pris de l’expansion.

Le lendemain, la manifestation dans le quartier de Rogers Park a débuté avec quelques dizaines de personnes. Prince a d’abord rassemblé le petit groupe en cercle sur l’herbe près d’un terrain. Elle a demandé aux personnes présentes de répéter ce qu’elle disait alors qu’elle indiquait l’endroit où de l’eau, une trousse de premiers soins et d’autres fournitures étaient disponibles pour les personnes prenant part à la manifestation. La foule répétait tout ce qu’elle disait. Prince a fait répéter les paroles d’Assata Shakur : « Il est de notre devoir de nous battre pour notre liberté. Il est de notre devoir de gagner. Nous devons nous aimer et nous soutenir les uns les autres. Nous n’avons rien à perdre, à part nos chaînes 3". En quelques heures, la foule a grossi. Plusieurs centaines de personnes étaient rassemblées le long de la rue Sheridan, une grande rue à quatre voies. Les protestataires brandissaient des pancartes portant les slogans « *Honk for Justice* » et « *White Silence is Violence* ». Certaines personnes qui passaient par là ont senti le besoin de se joindre à eux. La plupart des personnes présentes avaient appris la nouvelle moins de vingt-quatre heures auparavant par Facebook. Des personnes de tous âges et de toutes races ont participé à la manifestation au son des casseroles. Une personne jouait du trombone.

Des policiers en tenue antiémeute sont arrivés, avec des autobus vides pour procéder à des arrestations de masse.

***Honk for Justice***

Malgré la présence de la police et des autobus, la deuxième manifestation *Honk for Justice* à Rogers Park s’est terminée pacifiquement. Il n’y a pas eu d’actes de violence. Malgré la présence de centaines de protestataires, aucune arrestation n’a eu lieu. Néanmoins, la présence des forces de l’ordre équipées pour intervenir en cas de violence a rappelé aux personnes participantes pourquoi *Honk for Justice* *Chicago* était nécessaire.

Le 25 mai 2020, George Floyd, un Noir accusé d’avoir utilisé un faux billet de vingt dollars dans une épicerie, a été assassiné par un policier blanc à Minneapolis. Menotté, les mains dans le dos, il a été contraint de s’étendre face contre terre dans la rue, avec plusieurs policiers autour de lui, dont un qui plaçait son genou sur son cou. George Floyd l’a supplié de le laisser respirer. *Je ne peux pas respirer*. Il a répété ces mots plus de vingt fois. Une foule s’est rassemblée, demandant aux policiers d’arrêter et de laisser l’homme respirer. Pendant près de neuf minutes — huit minutes et quarante-six secondes exactement — le policier principal a appuyé avec son genou sur le cou de George Floyd jusqu’à ce qu’il s’éteigne. Le meurtre, enregistré sur des cellulaires et sur les caméras portatives des policiers, a été diffusé aux informations et partagé sur les médias sociaux. Partout aux États-Unis, les gens sont descendus dans la rue pour protester contre cette mort en particulier, mais aussi contre les dizaines de meurtres de Noir.e.s survenus précédemment aux mains de la police, qui ont inspiré le mouvement *Black Lives Matter*.

La première manifestation de *Honk for Justice Chicago* à West Town a eu lieu huit jours après le meurtre de George Floyd. Cette mort a marqué par son caractère spectaculaire et aussi parce qu’elle rappelle d’autres morts semblables causées par la police. Prince s’en souvient :

Je ne serai plus jamais la même après avoir regardé cette vidéo. C’était comme regarder un lynchage à la télévision. J’ai pleuré pendant des jours. J’ai fait des cauchemars. J’ai rêvé que mon frère ou d’autres hommes noirs que j’aime étaient sous le genou de ce policier. J’ai été horrifiée lorsque j’ai vu les jours suivants des Blancs vaquer à leurs occupations comme si de rien n’était. Cette sorte de désensibilisation à la violence contre les personnes noires m’a troublée.

Ce qu’il fallait, c’était une intervention pour aider les gens, en particulier ceux qui vivaient dans le North Side de Chicago, à comprendre que si la peau de George Floyd avait été différente — s’il avait été un Blanc — il serait probablement encore vivant. Pour sensibiliser les gens, *Honk for Justice Chicago* devait être un événement d’une certaine durée, peut-être un marathon de manifestations, qui ne se déroulerait pas seulement lors d’une seule journée dans une partie de la ville, mais plutôt tous les jours dans tout Chicago. L’événement a duré soixante jours consécutifs, du 2 juin au 1er août 2020.

Comme une personne organisant une campagne électorale, Jocelyn Prince a mis sur pied des formations pour les bénévoles. Elle commençait chaque formation en racontant son histoire — qui elle était, pourquoi et comment elle en était arrivée là. Jocelyn Prince est née et a grandi dans le quartier sud de Chicago. Son père était un avocat impliqué dans la politique locale, qui a été candidat à trois reprises, sans succès. Il a par la suite été nommé juge par un agent de l’État. Prince a commencé à faire du porte-à-porte à l’âge de douze ans, pour faire signer une pétition en faveur de la candidature de son père aux prochaines élections. Elle a été membre du personnel de campagne pour les présidentielles de 2008, *Obama for America,* et de 2016, *Hillary for America*. L’année précédant *Honk for Justice Chicago*, Prince a travaillé en Iowa pour la campagne présidentielle *Kamala Harris for the People*. Parallèlement, dans le cadre de ses activités théâtrales, elle a organisé et animé des assemblées publiques destinées à « favoriser le dialogue entre les activistes, les universitaires, les artistes, les responsables politiques et les membres de la communauté afin de déterminer quelles seraient les prochaines étapes et de préparer un plan d’action pour le changement » en tant que directrice du volet engagement social et politique à la Woolly Mammoth Theatre Company à Washington. Madison Kamp, qui collabore avec Prince, l’a rencontrée par l’intermédiaire d’un groupe de personnes diplômées, autrefois membres de l’équipe d’art oratoire de l’Université Bradley. Elle est une jeune diplômée et une militante pour la diversité et l’inclusion.

Des bénévoles appelés les « gilets jaunes » ont rejoint Prince et Kamp. Ces gilets jaunes étaient des artistes engagé.e.s du milieu théâtral. Comme les cofondatrices, ils.elles sentaient qu’ils.elles devaient agir et s’exprimer. Il s’agissait de Thom Cox, Sunny Serres, David O’Donnell, Dana Buccheri et Stacy Bergland. Acteur de théâtre professionnel et membre fondateur de la Lookingglass Theatre Company, un théâtre régional récompensé par un Tony Award, Thom Cox se souvient d’avoir ressenti de la « colère » à la suite du meurtre de George Floyd et d’avoir voulu « agir face à des gens de pouvoir qui savaient qu’ils n’avaient pas à rendre des comptes 4". Sunny Serres, une professeure d’université de la région, se rappelle d’avoir délibérément évité de regarder la vidéo du meurtre de George Floyd pendant une semaine et, qu’après l’avoir vue, elle s’est dit « qu’elle avait vu un lynchage pour la première fois 5". Les « gilets jaunes » sont devenus, en quelque sorte, les interprètes et l'équipe de production. Ils ont mis en place un espace scénique où les autres bénévoles et personnes participantes pouvaient se procurer des bouteilles d’eau, des collations, du carton et des marqueurs, des pancartes et d’autres fournitures.

Pour mieux comprendre l’intervention : *Honk for Justice Chicago* était une performance militante de nature théâtrale. Les théâtres étant fermés, les rues ont servi de scène à une manifestation publique en faveur du changement. Avec la distanciation sociale en place et les rassemblements pratiquement interdits, le théâtre militant s’est déplacé là où les participantes et participants ainsi que les gens circulant dans les rues pouvaient se rencontrer. Ils pouvaient toutes et tous être ensemble, non pas une seule fois, mais pendant deux mois, pour faire connaissance et développer une relation durable. Tout ça a été rendu possible par la pandémie, une période d’instabilité sociale, et par un désir de connexion interpersonnelle. Les rues permettaient de vivre un sentiment de *communitas*, ce qui n’était plus possible dans une salle de théâtre.

Chaque jour, les manifestations spontanées se poursuivaient. Le lieu était annoncé la veille sur Facebook. Comme la logistique devenait complexe, Prince et Kamp, en collaboration avec les « gilets jaunes », ont décidé de choisir sept lieux dans le nord de la ville, un pour chaque jour de la semaine : Uptown, West Town, Logan Square, Lincoln Square, Lincoln Park, Rogers Park et West Ridge. Cet horaire s’est répété chaque semaine pendant près de deux mois. Pour promouvoir davantage *Honk for Justice Chicago*, un site Web a été créé (www.honkforjusticechicago.com) qui comprenait un calendrier des événements, des photos et des articles publiés sur le mouvement de contestation. Le site offrait un aperçu de ce qui se passait.

Chaque jour, nous manifestons à un carrefour différent du North Side de Chicago de 16 à 18 heures, en occupant les trottoirs, en brandissant des pancartes, en chantant, en faisant du bruit et en incitant les automobilistes à klaxonner en signe de soutien. Cette manifestation se déroule dans une ambiance familiale. Les enfants sont plus que bienvenus !

Apportez des pancartes et tout ce qui fait du bruit (casseroles, sifflets, instruments de musique). Nous disposons d’une quantité limitée de pancartes toutes prêtes, de cartons et de marqueurs. Nous avons de l’eau, des collations, des masques et une trousse de premiers soins. Des ballons noirs à l’hélium sont également une bonne chose à apporter pour les enfants (et même pour les adultes !). Voici quelques suggestions pour les pancartes : « *Black Lives Matter* », « *Silence is Violence* », « *Black is Beautiful* » et « *Justice for George Floyd* ».

Lorsque vous arriverez à l’intersection, repérez les bénévoles en gilet jaune. Vous pouvez vous présenter à *Honk for Justice* à tout moment entre 16 et 18 heures, mais nous vous encourageons à assister à notre formation de 10 minutes, qui commence à 16 heures pile.

Nous manifestons LES JOURS DE PLUIE ET PAR BEAU TEMPS. Nous encourageons toutes les personnes participantes à porter un masque et à pratiquer la distanciation sociale.

Bien que nous ne soyons pas directement affiliés à l’organisation *Black Lives Matter*, nous vous demandons de soutenir l’excellent travail de mobilisation qu’elle réalise pour la justice raciale. Faites un don sur blacklivesmatter.com.

Les masques n’étaient pas demandés dans le but d’assurer l’anonymat, mais plutôt conformément aux directives de la ville et de l’État qui exigeaient le port du masque dans le but d’endiguer la crise sanitaire liée à la COVID-19, qui sévissait en même temps que le mouvement *Honk for Justice Chicago*. Les « gilets jaunes » portaient des gilets jaune fluo avec de fines bandes orange, semblables à ceux portés par les brigadières et brigadiers ou les travailleuses et travailleurs de la construction. Ces gilets avaient plusieurs fonctions. Ils aidaient les bénévoles et les nouveaux protestataires à identifier les principaux responsables de la manifestation en question. Ils indiquaient également que *Honk for Justice Chicago* était un événement formellement organisé plutôt qu’un rassemblement fortuit. En outre, ils permettaient d’assurer une cohérence visuelle d’un événement à l’autre. Au fil des jours, les « gilets jaunes » ont remplacé Jocelyn Prince, qui était la personne, mégaphone en main, chargée de former les volontaires. Kamp se souvient que les moments pendant lesquels elle devait « diriger l’équipe » étaient les plus difficiles, même pour une personne comme elle qui « aime parler devant les gens 6". Elle se souvient d’avoir pensé combien il est important de s’engager envers la communauté chaque fois qu’elle s’est adressée aux bénévoles : « Il ne s’agit pas de toi, Madison. Il s’agit du mouvement et du soutien à apporter à la communauté noire. »

Deux agents de communication bénévoles, Seth Zurer et Rachael Perrotta, ont travaillé pour *Honk for Justice Chicago*. Ils se sont occupés des communiqués de presse et de leur diffusion, en plus de montrer à Prince, à Kamp et aux « gilets jaunes » comment communiquer avec les médias. Les manifestations ont été couvertes par l’ensemble de la presse locale, régionale et nationale. WTTW, la station d’information PBS de Chicago, a présenté *Honk for Justice* dans le cadre d’une série de portraits de quartier sur Lincoln Square. Nick Blumberg a mentionné : « Et comme dans de nombreux quartiers de Chicago, les manifestations pour la justice raciale ont fait du bruit — dans ce cas, littéralement. Une manifestation *Honk for Justice* s’est tenue à Lincoln Square tous les jeudis. »[[3]](#footnote-2) Dans un extrait de l’émission, Prince dit : « Nous voulons faire du bruit pour que les gens du North Side comprennent ce que vivent les Noir.e.s, non seulement ici à Chicago, mais dans tout le pays. » Dans une vidéo sur les manifestations de Chicago créée et publiée par le *Washington Post*, *Honk for Justice Chicago* occupe une grande place, notamment grâce à des entrevues avec Prince.[[4]](#footnote-3)

Alors que l’enthousiasme pour les manifestations quotidiennes commençait à diminuer et que Kamp devait voir à d’autres occupations à la fin du mois de juillet, Prince s’est retrouvée seule à la tête du mouvement. Elle a dû faire de plus en plus de travail pour inciter les gens à participer. Elle a réfléchi aux efforts qu’elle faisait et, par extension, à l’implication des femmes noires qui est souvent essentielle aux mouvements de lutte pour la justice sociale. Une réflexion sur l’impossibilité pour les femmes noires de se reposer lui a inspiré une performance qui allait durer jusqu’à la fin des manifestations *Honk for Justice Chicago*. Elle s’est demandé comment elle se sentirait si, au lieu de rester debout et de porter un gilet jaune, elle portait une jolie robe d’été, apportait une chaise de plage et s’assoyait simplement.

La théâtralité des manifestations quotidiennes s’est accrue. En plus de la robe d’été et de la chaise de plage, Prince a ajouté une panoplie de nouveaux costumes et d’éléments de décor, dont un grand chapeau de plage en paille, une serviette de plage, une bassine blanche pour tremper ses pieds, des magazines, un parasol et un éventail. Tout au long de la manifestation, elle refusait de parler aux gens qui passaient. Si quelqu’un s’approchait d’elle, un « gilet jaune » intervenait et faisait savoir à la personne que Jocelyn se reposait et ne pouvait pas être dérangée. Cette improvisation est devenue un rituel qui dénonçait le fait que les femmes noires sont constamment sollicitées pour un travail non rémunéré et la façon dont leurs camarades blancs peuvent interrompre cette dynamique. Dans sa couverture de l’événement *Honk for Justice Chicago*, le *Chicago Reader*, un journal régional gratuit, a parlé de cette « performance artistique », de ce coup de théâtre : « Quand Prince est là, elle est assise sur une chaise de jardin et elle lit. Des bénévoles blancs jouent les intermédiaires entre elle et les personnes qui veulent interagir avec elle, leur disant, comme le dit Prince, ' Non, elle se repose. Elle a besoin de repos. Vous pouvez me parler'. »[[5]](#footnote-4) Dans le *Washington Post*, Prince déclare : « Depuis des siècles, les femmes noires font un travail considérable dans le cadre de la lutte pour des politiques progressistes. Il est temps que les personnes blanches fassent ce travail. Il est grand temps pour les Noir.e.s de se reposer. » [[6]](#footnote-5) Pour ses performances, Prince s’est inspirée de damali ayo et de Tricia Patrick Hersey. damali ayo a créé une performance interactive de rue, *Living Flag : Panhandling for Reparations*, afin de sensibiliser le public à la question des réparations pour les personnes descendantes des Noir.e.s américain.e.s réduit.e.s en esclavage par les Blanc.che.s aux États-Unis. Pendant la performance, damali occupait des espaces publics tels que des coins de rue, des escaliers de bibliothèques et des parcs. Elle collectait de l’argent auprès des personnes blanches qui circulaient et le redonnait immédiatement aux personnes noires qui passaient. Tricia Patrick Hersey a fondé The Nap Ministry en 2016 pour offrir des espaces de repos, des ateliers immersifs et du théâtre. Hersey fait du repos une forme de libération lors de sa performance. The Nap Ministry crée des images saisissantes, dont certaines constituent des interprétations de l’histoire des femmes noires et du travail.

Si *Pipeline* a été considéré comme du théâtre éducatif, *Honk for Justice Chicago* doit être considéré comme une performance éducative. L’événement qui se déroulait en direct a été vu comme une occasion d’éduquer et de positionner les allié.e.s, en tant qu’agent.e.s proactif.ve.s, en faveur d’un mouvement pour le changement social. Il a exploité la proximité physique — un.une gilet jaune debout à côté de Prince assise — pour montrer comment une communauté peut se soutenir mutuellement et partager le leadership. En outre, cette itération du direct était à la fois durable et immédiate. Il y a eu soixante occasions de participer et chacune d’elles témoignait à sa façon de l’urgence de défendre les Noir.e.s victimes du racisme structurel.

**Les jours de pluie ou par beau temps**

*Honk for Justice Chicago* s’inscrit dans l’histoire de l’activisme social et de la contestation à Chicago. Le mouvement, qui a commencé par un échange entre Madison Kamp et Jocelyn Price, trouve ses racines dans les grèves du passé, au cours desquelles la population de Chicago sentait la nécessité de se lever et de descendre dans la rue pour dénoncer une situation scandaleuse qui se produisait ailleurs. En lien avec sa formation en théâtre et en études de la performance, Prince a recours aux techniques d’Augusto Boal. Le.la spectateur.trice devient un agent de changement.

Malgré leur succès, Prince, Kamp et les « gilets jaunes » ont dû relever de nombreux défis. Parmi les plus importants, mentionnons les efforts nécessaires pour maintenir *Honk for Justice Chicago* pendant soixante jours. Chaque jour, il fallait des bénévoles sur les trottoirs pour réclamer publiquement la justice. Ces personnes ont dû être recrutées et formées. Alors que le recrutement pendant les fins de semaine ensoleillées et chaudes n’était pas difficile, il était plus compliqué lors des jours de semaine pluvieux. La participation pouvait aller de centaines de personnes à seulement deux personnes selon les jours. Cox se souvient : « Continuer à se présenter en sachant que très peu de personnes y seraient. Orage. Ou des jours et des heures pendant lesquels deux ou trois personnes viendraient. Il faut de la détermination ». « Une détermination » possible quand on réalise que parfois un mouvement entier peut reposer sur les épaules d’une ou de deux personnes. Il s’agit littéralement de deux personnes qui se dressent (et semblent presque se dresser contre une ville) pour la justice. Serres se souvient des moments les plus difficiles qu’elle a vécus : « Ces moments où j’étais seule et où il n’y avait que [Jocelyn] et moi. J’étais vraiment dans une situation vulnérable. J’ai remarqué qu’on me criait dessus et qu’on me harcelait quand j’étais seule, mais c’était parmi les moments les plus gratifiants ». La satisfaction reposait en partie sur le fait de reconnaître soi-même l’importance du militantisme individuel, l’idée qu’une personne peut faire un événement.

L’histoire dit parfois que le militantisme constitue une série d’instantanés dynamiques : une personne tenant une pancarte ou se tenant debout (et directement) face à la police. Cependant, les protestations ont une bande sonore. *Honk for Justice Chicago* n’a pas fait exception. Il y avait les voix des gens qui répétaient — essentiellement en chantant — les mots d’Assata Shakur lors du premier rassemblement. Il y avait les paroles de Prince, de Kamp ou des « gilets jaunes » amplifiées par les mégaphones lors des formations quotidiennes. Il y avait les déclarations improvisées des personnes participantes, le bruit des casseroles et, oui, même le son d’un trombone. Serres se souvient avec émotion du grand nombre de « chauffeurs d’autobus, de postiers, de chauffeurs de Fed Ex, de livreurs d’Amazon qui klaxonnaient, faisaient des signes et criaient ». Elle ajoute : « Je me souviens d’avoir été dans le North Side et d’avoir vu des gens sortir de leur voiture, excité.e.s à l’idée qu’une manifestation ait lieu dans leur quartier. » Serres note également l’impact positif des personnes qui affichaient leur solidarité lors des jours de faible fréquentation : « Vous êtes seul.e ? On vous respecte ».

Il y avait aussi des personnes qui dénigraient le mouvement. La manifestation s’étant déroulée à l’été 2020, dans les mois précédant la course à la présidence entre le président sortant Donald Trump, qui soutenait de plus en plus le nationalisme blanc violent et ne semblait pas disposé à compatir avec les communautés noires et brunes victimes de la violence policière, et l’ancien vice-président Joseph Biden, *Honk for Justice Chicago* s’est attiré l’ire de personnes qui considéraient la manifestation comme un geste anti-Trump. Serres note : « La grande colère des gens est surprenante. Comment pouvez-vous ressentir une telle colère face à quelqu’un qui se défend ? Ce niveau de colère était époustouflant ». Cox se souvient que des gens l’ont approché de manière intimidante et se sont lancés dans un « débat agressif. » Faisant référence au sentiment d’être « physiquement menacé », il a déclaré : « C’est toujours le cas dans une manifestation contre l’oppression raciale. C’est la nature de la conversation. Je devais me souvenir que je devais accepter de ne pas être en sécurité. Je me mettais en danger d’une manière à laquelle je n’étais pas habitué. » La participation à ces manifestations quotidiennes, en particulier les rassemblements lors des jours de semaine de pluie, a suscité un examen de conscience — un « retour sur soi » — qui a aidé le bénévole à se considérer comme faisant partie d’une communauté plus large et, tout aussi important, à comprendre comment son activisme pouvait faire la différence et provoquer le changement.

La visibilité et la longue durée des manifestations ont non seulement permis de sensibiliser le public à l’indignation tout à fait légitime que suscite le meurtre de George Floyd, mais elles ont également attiré l’attention de la population d’une ville sur le pouvoir de la performance militante en direct. L’impact de *Honk for Justice Chicago* s’est fait sentir, bien sûr, sur les individus qui ont pris part aux manifestations, mais aussi bien au-delà. Il a également touché les personnes qui passaient par là et qui se sont retrouvées au milieu d’une manifestation qui se déplaçait quotidiennement dans sept quartiers différents. Ils sont devenus des personnes participantes-observatrices d’une manière qui rappelle la scène circulaire ou les spectatrices et spectateurs en scène. Comme l’écrit Jordan Schildcrout, spécialiste de la performance :

même si une personne du public est concentrée sur les interprètes, elle voit inévitablement les autres spectatrices et spectateurs de l’autre côté de la scène — et est vue réciproquement. Cette visibilité mutuelle peut produire divers effets — curiosité, anxiété, désir — mais elle rend nécessairement la personne dans l’assistance plus consciente de sa propre visibilité par rapport aux autres qui partagent le même espace.[[7]](#footnote-6)

Certaines personnes se sont senties contrariées. Serres note que lorsqu’elle a participé à une manifestation de *Honk for Justice Chicago*, « quelqu’un criait Trump 2020 à chaque fois. » Thom Cox se souvient d’un homme qui « était territorial » lors de la dernière manifestation à West Ridge. L’homme a déclaré : « Pourquoi faites-vous cela dans un quartier résidentiel ? Vous êtes dans mon quartier. C’est pour ça que les gens en viennent à détester *Black Lives Matter* ». L’homme s’est éloigné pour revenir avec un mégaphone. Cox se souvient : « Il l’a pointé vers mon oreille et la sirène s’est mise à hurler. As-tu aimé ça ? C’est à ça que ça ressemble. » Puis il est parti. Et si ça avait été un pistolet ? Il l’a soulevé et l’a pointé sur ma tête comme si c’était un pistolet. »[[8]](#footnote-7) Cette expérience confirme l’affirmation de Harry Elam, spécialiste du théâtre, selon laquelle « en ces temps agités, les militants sociaux [deviennent] les protagonistes de leur vie réelle ».[[9]](#footnote-8) D’autres personnes qui circulaient ont trouvé de l’inspiration et de l’espoir. Serres a été particulièrement touchée quand « un chauffeur d’autobus est descendu de son véhicule pour me remercier ».

« La société américaine compte de forts mouvements de protestation morale », écrit James Jasper.[[10]](#footnote-9) *Honk for Justice Chicago* représente le militantisme de la ville des vents. Pendant des semaines et dans sept quartiers distincts, la population de Chicago s’est rassemblée pour protester contre l’injustice vécue ailleurs (notamment le meurtre de George Floyd à Minneapolis), mais aussi plus près de chez elle. Comprenant soixante événements individuels, *Honk for Justice Chicago* témoigne de la profondeur de l’esprit militant à Chicago. Il a également servi à rappeler que l’activisme peut inciter à la résistance au changement. Des klaxons pour la justice ont retenti. Des personnes ont cherché à faire taire les protestataires. En faisant connaître les défis à relever et le processus à suivre pour obtenir la justice, la campagne de Prince et de Kamp a mis en lumière non seulement le travail, mais aussi les obstacles réels à un changement durable. Les efforts déployés pour faire changer les choses doivent continuer et persister. Comme l’a fait remarquer Sheila Radford Hill, « au plus profond de l’âme des organisations communautaires, il y a une soif de liberté qui ne peut être étanchée, une faim de justice qui ne peut être assouvie, une volonté de réussir qui ne peut être niée et un profond désir de léguer un monde différent aux générations futures. »[[11]](#footnote-10)

Les liens entre le théâtre et le militantisme ont été renforcés en 2020. Incarnés. En direct. Un événement. La performance entourant le mouvement de protestation a remplacé ce qui se passait auparavant sur scène. C’est comme si le spectacle *Pipeline* s’était déplacé dans la rue, comme l’a fait Amiri Baraka lorsqu’il a présenté sa pièce *Dutchman* dans les rues de Harlem, dans la ville de New York, peu après sa première dans l’East Village. *Honk for Justice Chicago* a réaffirmé cette nouvelle approche de l’effet de présence, envisagé du point de vue du public. Tout a commencé par un profond désir de rendre l’identité noire visible. Il y avait une urgence à être reconnu.e — à faire reconnaître l’expérience du racisme — à être entendu.e. *Honk*, qu’il s’agisse des performances continues ou des bruits des voitures qui passaient, se voulait une intervention dans un paysage. La créatrice, Prince, y était également représentée comme une spectatrice regardant silencieusement sa propre création. À l’évidence, *Honk for Justice* a également rappelé que la performance est une façon d’exprimer la solidarité et le besoin de communiquer de la collectivité.

C.*Verzuz*

Au printemps dernier, j’ai donné un cours à l’Université de Boston sur le théâtre afro-américain, pendant lequel j’ai invité divers dramaturges (par Zoom) à participer à nos discussions. Parmi eux, il y avait Tarell McCraney, auteur de la pièce *Boy Choir*, probablement plus connu pour le film *Moonlight* inspiré de l’une de ses premières pièces. Nous avons parlé des défis du théâtre vivant en temps de pandémie, de l’explosion de productions diffusées sur des plateformes numériques ainsi que de l’essor du théâtre Zoom, une forme de théâtre présentant des lectures en ligne. Nous nous sommes demandé si ces activités en ligne étaient des substituts adéquats à un événement en personne. McCraney a déclaré que la plupart des pièces de théâtre Zoom ne parvenaient pas à capter l’attention. Il a simplement déclaré (et je paraphrase) que si vous avez l’impression de pouvoir vous éloigner de l’écran, pour aller aux toilettes ou pour aller chercher une collation par exemple, c’est qu’il manque cet aspect essentiel lié à l’effet de présence qui sépare le théâtre du cinéma et de la télévision. Selon McCraney, *Verzuz*, la bataille de chansons en ligne entre divas du rhythm and blues, constitue un exemple de ce que devrait être un événement en direct. Je veux faire ici un clin d’œil à ce dramaturge de renom en démontrant comment *Verzuz*, et non le théâtre Zoom (avec une exception notable que je présenterai plus tard) témoigne de l’importance du direct, et de son équivalent, la peur d’avoir manqué quelque chose.

*Verzuz*, orthographié avec deux « z » plutôt que des « s », est essentiellement un forum en ligne, sur les médias sociaux, disponible via Instagram Live, dans lequel deux artistes se relaient pour chanter (ou jouer) leurs succès, souvent à la demande des spectatrices et spectateurs, qui peuvent soumettre leurs commentaires (visibles pour tout le monde) par clavardage. Judy Rosen du *New* *York Times* note : « Le titre évoque un combat de poids lourds et les épisodes se déroulent comme un match de boxe : à chaque ronde est présenté un titre de chaque artiste, le public doit désigner le.la gagnant.e, chanson par chanson. »[[12]](#footnote-11) Les admiratrices et admirateurs, les spectatrices et spectateurs et le public expriment leurs opinions par clavardage — un seul mot ou quelques mots d’éloge. Il s’agit probablement de la bataille la plus amicale du monde, car les artistes expriment à plusieurs reprises leur respect mutuel et le public partage systématiquement son appréciation de la virtuosité des artistes. [Vidéo : *Verzuz*, Patti Labelle et Gladys Knight]

*Verzuz* est aussi une communauté noire virtuelle qui révèle l’expérience de l’identité noire pour son propre bien. Judy Rosen écrit :

Presque tous les artistes qui participent à *Verzuz* sont noir.e.s et l’émission n’est pas destinée à un autre public ; les spectatrices et les spectateurs non noir.e.s entrent dans ses espaces virtuels comme des intrus dans une conversation de groupe. Le but de ces batailles n’est pas de choisir des gagnant.e.s, mais de se délecter des grands succès de la pop noire et de glorifier la communauté créée autour de ce répertoire. Le critique Craig Jenkins, écrivant sur un match entre Gladys Knight et Patti LaBelle, a porté un jugement clair, qui pourrait s’appliquer à toute l’entreprise *Verzuz*: « L’identité noire a gagné ».

C’est la réunion virtuelle, le rassemblement de centaines de milliers de personnes, dont la majorité s’identifient comme noires, qui rend *Verzuz* innovateur au sujet de l’effet de présence. Une bataille est un événement. C’est une sorte de messe qui se déroule à un moment et dans un lieu précis. Vous y assistez ou vous la manquez, même si elle peut être enregistrée. Le fait d’avoir conscience de la présence des autres, non seulement des artistes vedettes, mais aussi des personnes du public, qui s’expriment par clavardage, constitue la force du direct. Une partie de la force — l’effet de présence — de l’événement vient du fait que vous savez que vous partagez avec les autres, malgré la distance géographique, un même moment, une même expérience. Cette excitation crée un sentiment de proximité, le sentiment d’être ensemble, malgré la distanciation sociale imposée lors d’une pandémie. Cette prise de conscience des autres est accentuée par la présence de célébrités dans l’assistance, dont les propos exprimés par clavardage ajoutent un plus à l’expérience vécue et donnent des émotions : *Michelle Obama et moi regardons Gladys Knight et Patti Labelle.* Certes, il est possible de regarder la bataille plus tard (enregistrement), mais l’excitation qui accompagne le direct s’est estompée parce que vous ne la regardez pas en même temps que les autres.

Je veux distinguer *Verzuz* du « cinéma événementiel » qui a été largement étudié en relation avec la question de l’effet de présence. Il ne s’apparente pas à la version cinématographique de *Hamilton* ou aux séries d’opéra et de théâtre en direct (comme National Theatre en direct ou Metropolitan Opera au cinéma). Dans ces cas, on part du principe que le public, par le biais des médias, est réuni indirectement (grâce à l’enregistrement ou à la diffusion en direct) dans un lieu spécifique, à un moment précis. Par exemple, nous sommes transportés dans un théâtre à une date précise (ou à une série de dates) à New York ou à Londres 17. [Vidéo : enregistrement audio de l'entracte de l'opéra] Dans le cas de *Verzuz*, le public est seulement virtuel. En tant que spectatrice ou spectateur, vous vous joignez à des personnes géographiquement dispersées, mais qui s’imaginent être ensemble et, par conséquent, le résultat est une communauté vivante, temporellement coprésente, non pas réunie autour de l’identité de la productrice ou du producteur, mais plutôt rassemblée par le seul désir d’être ensemble. Et c’est là qu’apparaît la puissance du direct : assister à un événement, c’est faire partie d’une communauté imaginaire composée de personnes réelles situées à des endroits différents.

Il y a d’autres moments clairement en direct dans *Verzuz*. Judy Rosen ajoute :

l’émission donne… le sentiment que tout peut se produire à tout moment. Un combat entre les titans du dancehall Beenie Man et Bounty Killer, diffusé en direct de la Jamaïque, a été interrompu par la police locale. (« Il y a 500 000 personnes du monde entier qui nous regardent en ce moment », leur a dit Beenie Man. « Voulez-vous vraiment être cette personne ? »). La vedette du *rhythm and blues* Ashanti a été obligée de gagner du temps lorsque son adversaire, Keyshia Cole, est arrivée une heure en retard. Les rappeurs du Wu-Tang Clan, de Ghostface Killah et de Raekwon ont terminé leur combat en chantant et en dansant sur de vieux succès disco.

Bien que sa nature non scénarisée engendre certainement sa grande spontanéité, je crois que l’effet de présence suscité par *Verzuz* provient non pas des événements non scénarisés des interprètes, mais plutôt des réponses (non scénarisées) du public en direct. C’est sous cet aspect que *Verzuz* servira de leçon pour le théâtre vivant qui émergera de la pandémie. La présence d’autres spectatrices et spectateurs change l’événement — même un événement dont le déroulement est, à dessein, imprévisible.

*Verzuz* sert également à se remémorer. Il invite à se souvenir d’événements passés vécus en direct. Il ressuscite ce qui s’est passé et réveille ce qui a été interrompu. Mikki Kendall, écrivant pour NBC News :

Si vous êtes déconnecté.e au point de ne pas savoir ce qu’est « Verzuz », ou êtes trop jeune pour comprendre pourquoi tout le monde délirait de joie à propos de Patti LaBelle et de Gladys Knight sur les médias sociaux en fin de semaine, laissez-moi vous dire ceci. Vous avez manqué un des événements culturels les plus importants, voire déterminants, de la pandémie.

Pour Kendall, il s’agissait d’un événement culturel, d’une performance qui restera gravée dans les mémoires. Elle écrit :

La musique s’immisce dans nos vies : elle inscrit certains moments dans nos mémoires, évoquant les odeurs, les sentiments et même les saveurs se rapportant à la première fois que nous avons entendu une telle chanson. Je ne peux pas vous dire ce qui était en tête du Billboard lorsque j’avais 5 ou 7 ans (ou même 11 ans). Même si les chansons de Patti LaBelle et de Gladys Knight étaient techniquement pour les parents de la génération X (ou les grands-parents très cool), elles sont les premières œuvres musicales que beaucoup d’entre nous avons entendues quand nous étions enfants.

Elle ajoute :

Je l’associe toujours aux tâches ménagères — cette musique qui jouait le samedi matin signifiait qu’il était temps de se lever et de faire le ménage — mais en l’entendant, je me sentais aimée, je dansais avec le balai, je chantais en tenant une cuillère et j’écoutais, dans la cuisine, des histoires qui n’étaient pas destinées à une petite fille comme moi. Lorsque ma grand-mère est décédée, j’écoutais Patti LaBelle, Dionne Warwick et Gladys Knight (ainsi qu’Aretha Franklin et d’autres) sur une liste de lecture chaque fois que je voulais me rappeler mon enfance dans sa cuisine ; rien d’autre ne faisait resurgir ces souvenirs aussi rapidement. Il y a quelque chose dans les souvenirs qui sont évoqués par leur musique pour les gens, surtout ceux de mon âge, qui est à la fois une expérience commune et pourtant tout à fait unique.

En études théâtrales, nous disons que ces moments ou ces prises de conscience sont issus d’une « mémoire fantôme », qui explique la manière dont nous vivons un événement présent, tout en étant hantés par des performances antérieures auxquelles nous avons assistées ou pas. C’est certainement une caractéristique de l’effet de présence de *Verzuz*. Mais il y a plus. Il met en scène de véritables performances en direct — Gladys Knight et Patti Labelle — et rappelle leurs performances du passé (par le biais des histoires racontées par les artistes), mais aussi les souvenirs individuels des personnes présentes, la bande sonore de leurs propres vies. *Verzuz* convoque dans le présent le passé des gens, les souvenirs qu’ils ont de moments partagés avec d’autres au fil des ans, et fait resurgir ces souvenirs de cet effet de présence lors d’une nouvelle expérience avec d’autres personnes. Il y a un flou ou un glissement, comme le dirait la spécialiste de la performance Rebecca Schneider, qui ajoute à la sensation du direct.

Les morts revivent. Les souvenirs d’enfance resurgissent, font retourner dans le passé et font revivre l’expérience en direct, qui se superpose à la performance en direct, au moment présent. Patti Labelle chante en direct et, à côté, les souvenirs d’enfance de la personne qui regarde ou qui écoute, tout comme le souvenir de sa voix à la radio, émergent. Il ne s’agit pas du souvenir d’une série de performances antérieures, mais plutôt d’une variété de performances significatives sur le plan personnel, inconnaissables, qui se situent au cœur de l’expérience noire. Le souvenir est à la fois collectif et individuel. Renouvelable, mais pas toujours identique. Ancré dans le passé, mais récurrent dans le présent.

C’est cette idée de l’effet de présence rattachée à l’identité noire (et à la performance noire) qui me passionne en cette ère de pandémie. Les vicissitudes du direct sont principalement dues aux inquiétudes à propos de la fermeture des théâtres, du port du masque (et métaphoriquement) des personnes réduites au silence et à l’absence de relations, de contacts, de sensations, si essentielles à toute conception d’une communauté, à cause de la distanciation sociale (et de l’isolement social). En regardant la dernière année, je pense que ce sont ces performances à propos de l’identité noire qui indiquent les stratégies alternatives et les possibilités du direct à adopter pour surmonter ces problèmes. Nous avons vu comment les artistes noir.e.s et leur public ont réussi à faire face à de nombreux défis (mais évidemment pas à tous) posés par la pandémie. Je crois qu’ils ont restauré et, peut-être, réhabilité notre sens du direct même dans des moments où le théâtre conventionnel n’était pas possible. C’est en invitant le public à adopter une autre vision (et une autre approche) du direct, avec l’objectif de rendre visibles les Noir.e.s (diffusion de *Pipeline*, activisme de rue à Chicago, batailles de chansons en ligne dans *Verzuz*), que ce fut possible ; la création d’événements provoquant un sentiment d’immédiateté (le besoin de répondre au meurtre de George Floyd, les sensations procurées par le fait de regarder un spectacle en même temps que les autres) et la possibilité de se retrouver, soit physiquement ou dans l’imaginaire, dans une communauté animée par le spectacle lui-même.

Je suis bien conscient que mon intérêt pour la performance et la question raciale, en particulier l’expérience des Noir.e.s, n’est peut-être pas largement partagé par l’assistance aujourd’hui. En gardant cela à l’esprit, je voudrais terminer en donnant d’autres exemples, assez brefs, qui, selon moi, soulignent comment les possibilités et les interprétations du direct ont été étendues (et, bien sûr, testées) dans le cadre de la pandémie mondiale. Premièrement, j’ai affirmé que la performance en direct est un état d’esprit, une coprésence imaginaire dans le temps avec d’autres personnes. J’espère que cela n’est pas controversé, d’autant plus que c’est quelque chose que nous faisons en ce moment même. C’est l’hypothèse qui est au centre des lectures de pièces par vidéoconférence (théâtre Zoom), mais aussi, et surtout, du théâtre audio ou podcast. J’ai un faible pour *I Hate it Here* (2021), de Ike Holter, une pièce audio qui aborde la question du racisme systémique et qui est composée comme un disque comprenant une série de pistes audio. Le dramaturge laisse à son public le soin de décider (comme on le ferait avec un disque ou même un livre) de la manière de l’aborder. Pour la musique, il s’agit de savoir si l’on joue toutes les pistes les unes à la suite des autres ou si on les écoute de manière aléatoire, et de comprendre comment l’expérience change en fonction de la réorganisation effectuée par chaque personne.

Deuxièmement, j’ai soutenu que le direct porte en lui un sentiment d’immédiateté qui peut susciter la peur de manquer quelque chose. Au cours de la pandémie, il y a eu d’innombrables productions diffusées qui (en raison de restrictions contractuelles) n’ont pu être enregistrées. Comme une représentation théâtrale, elles étaient d’une durée limitée. Bien que je me sois concentré sur la capacité de la spectatrice et du spectateur à cerner (définir) cette sensation de direct, je reconnais qu’il existe des spectacles dans lesquels l’action, la présence sur scène, le charisme, ou « l’aura » (selon votre expression préférée) de l’interprète peut radicalement dépasser l’œuvre elle-même et créer cette dynamique d’immédiateté et (peut-être — en écorchant la langue française — ce sentiment d’immanquabilité) comme l’a fait l’acteur Shia LaBeouf dans la lecture en direct du scénario de *Fast Times at Ridgemont High* dont le monde au cœur de l’histoire projetée/jouée/inventée semble dépasser les limites de la boîte Zoom et transforme les covedettes en membres amusés du public. Grâce à LaBeouf, *Fast Times* (en tant que lecture) est devenue un événement intensément vivant, en partie parce qu’on ne savait pas ce qui allait suivre. Il s’agit d’une improvisation sur un scénario, d’une manière qui n’est pas sans rappeler *Verzuz* et, bien sûr, ce que nous nous attendons normalement à voir au théâtre.

Troisièmement (et enfin), j’ai attiré l’attention sur la manière dont l’effet de présence sous-entend un appel à la communauté par le biais de la mémoire et un retour dans le passé. Le direct fait revivre. Il redonne le souffle, la vie à George Floyd pour qu’il puisse vivre à nouveau. Il superpose le passé et le présent dans *Verzuz*. Alors que nous entrons dans la saison des festivals d’été, j’ai hâte de voir comment le théâtre sélect — et je pense particulièrement au Shaw Festival et au Festival de Stratford, en Ontario, qui n’étaient qu’à une heure ou deux de la maison de mon enfance — va adopter les spectacles en plein air, sous la tente, en réponse à la pandémie. Dans ce retour à l’extérieur, il y a une récupération d’un passé théâtral fondé sur l’idée que l’effet de présence n’est pas une question de cadres (qu’il s’agisse des portes d’un théâtre ou de la case d’une grille), mais qu’il est l’expérience vécue en compagnie des autres. Ultimement, c’est ça le direct. Certes, il peut être imaginé (comme je l’ai suggéré), mais je pense que nous préférerions toutes et tous être ensemble, en même temps et en personne. Merci.

1. Cette conception de l’effet de présence devrait être familière ; voir la description souvent citée de Peter Brook dans *The Empty Stage* ou même la définition plus courante d'Edwin Wilson dans *The Theatre Experience* (13e édition). New York, McGraw Hill, 2015: “Live Theatre: The performance of a dramatic event by a group of actors in the presence of counterparts, the audience members”, p. 7. [↑](#footnote-ref-0)
2. Jocelyn Prince, Entrevue de HJC (6 février 2021), non publiée. [↑](#footnote-ref-1)
3. Assata Shakur, « To My People » (lettre, 4 juillet 1973) ; www.assatashakur.org/mypeople.htm. [↑](#footnote-ref-2)
4. Thom Cox, Entrevue de HJC (6 février 2021), non publiée. [↑](#footnote-ref-3)
5. Sunny Serres, Entrevue de HJC (6 février 2021), non publiée. [↑](#footnote-ref-4)
6. Madison Kamp, Entrevue de HJC (6 février 2021), non publiée. [↑](#footnote-ref-5)
7. Nick Blumberg, “Chicago Tonight” in Your Neighborhood: Lincoln Square,” 9 juillet 2020. <https://news.wttw.com/2020/07/09/chicago-tonight-your-neighborhood-lincoln-square>. [↑](#footnote-ref-6)
8. « With more protests, more gun violence and more coronavirus cases, Chicago is a city on edge, »

 *Washington Post*, 26 juillet 2020. https://www.washingtonpost.com/video/national/with-more-protests-more-gun-violence-and-more-coronavirus-cases-chicago-is-a-city-on-edge/2020/07/26/615e904f-29ab-4c98-818f-0e46c265b0de\_video.html. [↑](#footnote-ref-7)
9. Kerry Reid, « A manifesto, a performance art protest, and the return of (some) live theater, » *Chicago Reader*, 16 juillet 2020. [↑](#footnote-ref-8)
10. Cité dans “With more protests.” [↑](#footnote-ref-9)
11. Jordan Schildcrout, “Envisioning Queer Liberationin Doric Wilson’s *Street Theater*,” *Modern Drama*, vol. 61, no 1, 2018, 95. [↑](#footnote-ref-10)
12. Cox.

13 Harry J. Elam, Jr., *Taking it to the Streets,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, 25.

14 James Jasper, *The Art of Moral Protest*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, 2.

15 Shiela Radford Hill, “Foreword,” dans *The Dignity of Resistance*, sous la direction de Roberta M. Feldman et Susan Stall, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, xiv.

16 Jody Rosen, « Verzuz Is One of the Least Toxic Places Online. Here’s Why.,” *New York Times*, 22 avril 2021.

17 Voir Margaret Jane Kidnie, « The Stratford Festival of Canada: Mental Tricks and Archival Documents in the Age of NT Live. » Certains disent qu’il est impossible d’avoir une illusion de simultanéité quand la représentation est en différé. Cochrane et Bonner notent, par exemple, que les mentions à l’écran du National Theatre en direct sur l’effet de présence provoquent des « rires ironiques » parmi le public de cinéma en Australie, où le premier visionnement de l’enregistrement peut avoir lieu des semaines après la représentation initiale. Cependant, dans la mesure où les projections différées fonctionnent, il semble que l’enregistrement du spectacle soit parfois suffisamment proche de l’événement pour « animer » l’expérience du théâtre filmé en direct. En d’autres termes, dans les situations de retard, certains spectateurs semblent capables de faire la distinction entre une représentation qui est « presque maintenant » et une représentation « déjà passée ». C’est peut-être dans ce contexte que la communauté cinématographique — les spectatrices et les spectateurs du même cinéma avec lesquels on assiste à une représentation théâtrale — devient un facteur déterminant de l’expérience vécue. [↑](#footnote-ref-11)