

Patrice Pavis, PhD
School of Arts, University of Kent, Canterbury
Korea National University of Arts, Seoul

Réflexions sur le théâtre postdramatique

Plus de dix ans après sa parution en 1999, le livre de Hans-Thies Lehmann, *Das postdramatische Theater* (PDT), publié par le Verlag der Autoren, continue d'animer les débats sur le théâtre contemporain. Aucun autre terme n'avait été proposé depuis celui de 'théâtre de l'absurde' dans les années 1950 pour englober une grande partie de la production théâtrale expérimentale, ou 'de recherche'. Cette 'umbrella notion', ce terme général, qui recouvre un peu tout, sorte de moulinette universelle qui réduit la complexité à quelques idées simples et digestes, ne laisse personne indifférent ; elle suscite autant les polémiques que les contre-propositions ou des correctifs à l'importante réflexion de Lehmann. Celui-ci corrige certaines de ses thèses dans des articles plus récents ou dans son livre *Das politische Schreiben* (*Theater der Zeit*, n° 12, 2002).

I. ORIGINES DE LA NOTION ET DU TERME

A. Si Lehmann n'a pas forgé le terme de théâtre postdramatique (TPD), il lui revient le mérite de l'avoir systématisé et fondé sur un ensemble d'observations et d'hypothèses. Avant lui, Andrej Wirth, dont Lehmann fut l'assistant dans le tout nouveau département de *angewandte Theaterwissenschaft* (théâtrologie appliquée) de l'université de Giessen dans les années 1980, se référait au « théâtre parlé (qui) aurait perdu sa place de monopole au profit des formes post-dramatiques du collage de sons, de l'opéra parlé et de la danse-théâtre » (cité par Christel Weiler, « Postdramatisches Theater », *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2005 : 245). Wirth, qui selon Elinor Fuchs (*The Drama Review*, 52 : 2 (T 198), pp. 178–183) aurait utilisé ce terme à New York dès les années 1970, s'est toujours montré sensible aux oxymores qui traversent le TPD. Lorsque Richard Schechner emploie le terme, ou celui de 'posthumaniste', c'est uniquement de manière

superficielle et journalistique, en écho aux thèses antihumanistes de Michel Foucault alors en vogue aux Etats-Unis, sans effort pour qualifier l'avant-garde en train, selon lui, de disparaître, au même moment. Sans employer le terme de TPD, mais celui de postmoderne, dès 1985, Helga Finter (1985) se montre beaucoup plus précise et constructive que Schechner ou Wirth, peut-être parce qu'elle fait le lien entre le PD et le postmoderne (PM), alors que Lehmann, comme d'ailleurs la déconstruction de Jacques Derrida, établit une différence tranchée entre le PM et le PD (ou la déconstruction).

B. Quoi qu'il en soit, le terme PD semble calqué sur celui de PM, et ce à un moment où la théorie a du mal à se renouveler, à rendre compte d'expériences nouvelles et où elle choisit donc la solution de facilité du 'post', de ce qui vient après, un peu au sens de l'expression française d'« après moi le déluge ». 'Tactique' d'ailleurs qui s'est depuis généralisée avec des notions cumulatives comme 'post-structuralisme' (après 1968), 'posthistoire' (après 1989), 'post-humain' (après 1999, avec Catherine Hayles, *How We Became Posthuman*, University of Chicago Press). Ce principe du 'post' conduit vite à une accumulation paratactique de pratiques que Lehmann regroupe, parfois rapidement, souvent au détour d'une phrase ou dans des inventaires à la Prévert. Il est presque plus facile d'identifier les bêtes noires de Lehmann : le théâtre littéraire et logocentrique dont la mise en scène n'est qu'une formalité décorative ; le théâtre politique qui souligne ses thèses et qui n'est qu'« un rituel de confirmation de ceux qui sont déjà convaincus » (1999 : 451) ; le théâtre interculturel, car on ne devrait pas « espérer trouver dans l'interculturalité un nouvel espace de remplacement pour l'opinion publique politique » (453).

C. Ces exclusions, rares et d'autant plus radicales et remarquables, ne vont toutefois pas sans une certaine ironie que l'on retrouve dans 'l'appellation contrôlée' TPD. Un humour involontaire caractérise cette étrange trinité :

1) Le 'post' ne dit jamais si le rejet est temporel ou s'il est purement théorique, tel un congé donné au structuralisme et à la sémiologie. Lehmann en fait un principe de non contradiction : « The affirmation that postdramatic theatre existed, so to speak, from the beginning and the affirmation that it defines a specific moment of theatre after/beyond drama do not exclude each other but coexist » (*Contemporary Drama in English*. Vol. 14, *Drama and/after Postmodernism*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2007 : 44).

2) Le 'dramatique' étant justement ce qui est laissé derrière, voire rejeté, on peut s'étonner que Lehmann le reprenne, même dans sa négation, ce qui peut laisser à penser qu'aucune autre catégorie – l'épique, le lyrique, le philosophique, etc. – ne pourrait lui succéder même sous des formes diverses.

3) Le mot 'théâtre' n'est certes pas obscène, mais son origine grecque et son emploi exclusif dans le monde occidental ou occidentalisé le rendent suspect et peu opératoire lorsqu'on s'intéresse à des pratiques culturelles extra-européennes et surtout des manifestations culturelles non esthétiques et non fictionnelles, qui dépassent l'horizon du théâtre d'avant-garde et de recherche.

II. SENS ET OBJET DE LA NOTION DE TPD

A. L'objet du TPD semble infini, en étendue comme en compréhension. Lehmann promet de définir les critères du PD, mais il oublie vite sa promesse dans l'enthousiasme de la découverte de formes toujours nouvelles : « Ce n'est qu'au cours de l'explication même que nous aurons à donner une justification, même partielle, des critères qui ont guidé nos choix. » (1999 : 19). On constate que ses choix dépassent de beaucoup les frontières de la culture savante et littéraire, qu'ils le conduisent vers une culture populaire ou médiatique, vers des arts visuels et les spectacles en tout genre. La danse, le nouveau cirque, l'art vidéo, les arts plastiques et les installations, le théâtre musical y trouvent refuge¹.

Quoiqu'il distingue du TPD les expériences des années 1950 et 60 comme le *happening*, la performance, l'*environmental theatre*, le *body art* ou l'actionnisme viennois, ces formes ont tôt fait de se faufiler à travers les larges mailles du filet PD. Là encore, on serait malvenu de reprocher à Lehmann l'absence de définition limitative, compte tenu de l'immensité du champ et l'hybridité des objets. On constate simplement que les critères se définissent d'abord comme ce contre quoi le TPD s'insurge, ce qui donne ensuite quelques perspectives sur les nouvelles valeurs et les domaines prisés par le PD.

B. L'ennemi principal, c'est la représentation, à savoir l'ancienne volonté du théâtre dit dramatique de représenter par le texte ou le jeu une action fictive, un conflit entre deux personnages, un lieu et un temps distincts de ceux de l'événement scénique dans sa singularité. Au lieu de figurer ce dont parle le texte, le TPD préférera exhiber, exposer les mécanismes du langage, traiter le texte comme un objet sonore, ne pas se soucier de la référence des mots. Il s'efforce ainsi de remettre en question le fragile équilibre du théâtre entre le

¹ Selon Jerzy Limon, le théâtre postdramatique aurait un ancêtre lointain, mais certain dans la représentation de masque (Stuart Masque) au début du dix-septième siècle. Cf. « Performativity of the Court : Stuart Masque as Postdramatic Theatre », *The return of Theory in Early Modern English Studies* (Paul Cefalu, Bryan Reynold, eds.), Palgrave, London, 2011.

mimétique et le performatif, ce que Martin Puchner nomme « theater's uneasy position between the performing and the mimetic arts ». En effet, poursuit Puchner, « as a performing art like music or ballet, the theater depends on the artistry of live human beings on stage. As a mimetic art like painting or cinema however, it must utilize these human performers as signifying material in the service of a mimetic project. » (*Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. The Johns Hopkins University Press, 2002: 5).

Le TPD privilégie le principe performatif, sans pour autant l'appliquer aux *Cultural performances*. Celles-ci restent en effet, pour le TPD, des actions symboliques extérieures à la sphère esthétique du théâtre.

C. Il en résulte une nette préférence du TPD pour un théâtre joué, « performed », un théâtre qui s'est émancipé du texte dramatique et qui prône une absence de hiérarchie entre les systèmes scéniques, les matériaux utilisés, et notamment entre la scène et les textes. Ces textes seront non pas 'scéniques' (censés être facilement joués et parlés), mais au contraire réfractaires à la scène, voire écrits contre elle. Et, en effet, les auteurs souvent cités par le PD comme Müller, Jelinek, Goetz, Polesch, Kane, Crimp, Duras, Bernhard, Vina-ver, Fosse, Lagarce, etc. sont considérés comme n'écrivant pas pour la scène, mais contre ou, au mieux, malgré elle : celle-ci n'a pas à illustrer et expliciter le texte, elle doit proposer un dispositif qui ouvre aux textes des perspectives nouvelles : non pas une situation socio-psychologique, mais un dispositif de jeu, d'impulsions gestuelles et visuelles qui fera découvrir le texte en même temps que la scène, incitera à confronter l'un avec l'autre. Certains metteurs en scène ou auteurs sont connus pour leur fascination pour les structures rythmiques : Wilson, Régy, Kriegenburg, Thalheimer, Etchells, Lauwers, Fabre, Castellucci, Lepage pour les metteurs en scène ; Koltès, Lagarce, Gabilly, Handke, Foreman, parmi les auteurs.

D. L'objet introuvable du TPD se situe donc davantage dans la pratique scénique que dans un type d'écriture, même s'il est parfois difficile de savoir si nous sommes dans une recherche d'écriture ou dans le jeu de l'acteur. Peut-être est-ce d'ailleurs la raison pour laquelle Lehmann parle rarement de 'mise en scène', jugeant certainement cette notion trop liée à l'ancienne écriture et à la manière 'classique' de mettre en scène, à la manière de Copeau par exemple. Cette mise en scène 'classique' examine le passage du texte, censé être stable, à la scène, censée être instable et imprévisible. Elle se prétend l'œuvre d'un metteur en scène à la fois créateur et fidèle au texte. Selon Lehmann cependant, la mise en scène du théâtre moderne « n'est que généralement déclamation et illustration du drame écrit », une position qui paraît très injuste et simplificatrice à Jean-Pierre Sarrazac (*Etudes théâtrales*, 2007 : 9), et non sans

raison. La radicalité de Lehmann s'explique en partie par la lassitude envers le *Regietheater* allemand des années 1960 à 70, un style jugé souvent comme trop centré sur l'ego de l'artiste metteur en scène (Zadek, Stein). Dans d'autres pays, cependant, comme la France et l'Italie des années 1970, la mise en scène était pourtant déjà conçue comme le meilleur moyen de déconstruire une pièce ou un spectacle : Vitez, dans une série d'exercices puis de spectacles sur les classiques (Molière, Racine) ; Carmelo Bene, à partir de ses réécritures radicales de Shakespeare dans son style de jeu histrionique, ont, bien avant l'heure PD, su déconstruire le texte, mettre la scène avant/au-dessus du texte, proposer un dispositif simple mais radicalement déstabilisateur pour les acteurs comme pour la réception des spectateurs. Ils ont ainsi contribué à exposer, à exhiber la textualité, comme s'il s'agissait d'une installation ou d'une œuvre plastique. Au lieu d'observer en quoi le théâtre imite, représente une réalité, le TPD et la mise en scène déconstruite et 'déconstructiviste' avant la lettre, se demandent ce que fait l'acteur avec les textes et les actions, dans quel dispositif il intervient.

E. L'acteur et son double PM et PD, le performer, nous aident à mieux cerner les différences entre le dramatique et le PD :

THEATRE DRAMATIQUE	TPD
Acteur	Performer
Dialogues	Choralité, dispositif
Dialogue de conversation	Adresse impersonnelle au public
Dialogues et échanges	Adresse et récepteur incertains
Représentation	Présentation, présence
Corps exprimant les émotions et les interactions	Corps neutralisé
<i>Einführung</i> (identification)	<i>Ausführung</i> (dés-identification)
Illusion théâtrale	Performance sportive

(D'après Jens Roselt, « In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater », *Text und Kritik*, 2004, pp. 166–176)

L'acteur PD est un performer : ce dernier ne tente pas de construire et d'imiter un personnage, il se situe au croisement de forces, dans une choralité, dans un dispositif qui regroupe l'ensemble de ses actions et de ses performances physiques. Il vaut comme simple présence de la personne ayant évacué le personnage, ou comme compétition d'endurance vocale ou physique (Pollesch, Castorf). Il n'a plus à entrer dans les émotions du spectateur à travers

l'imitation ou la suggestion de ses propres émotions (*Einführung*), mais, selon l'heureuse formule de Roselt, il doit sortir de l'identification (*Ausführung*), quitter le marécage des émotions simulées, pour retrouver les siennes propres, tel un sportif, un interprète musical, un choriste, un technicien au service non d'une imitation humaine et d'une illusion théâtrale, mais d'un collectif d'énonciation.

III. MOMENT HISTORIQUE DE L'APPARITION DU TPD

En quête des origines du PD, du moment historique où apparaissent la notion ainsi que la pratique de la scène, il est difficile de distinguer la notion théorique et l'objet concret qu'elle est censée décrire. Le changement de la production s'explique par des raisons historiques, la théorie PD n'est qu'une réaction à ces changements. Et pourtant pour les percevoir, il faut justement mettre au point un appareil conceptuel aussi précis que possible.

A. Le changement, Lehmann a pu l'observer dans les spectacles et les performances qu'il a vus, dans les années 70 et 80, notamment à Francfort (Theater am Turm), en Allemagne, aux Pays-Bas et en Belgique. Ces spectacles font corps, car ils sont créés en réaction contre la littérature de l'absurde, essentiellement liée à une philosophie et à une littérature qui n'ont pas induit une nouvelle pratique de la scène, mais se sont situées dans le prolongement du drame et dans le symbolisme de la pensée. Beckett forme une sorte de transition entre littérature dramatique et pratique abstraite et non symbolique de la scène. Quant aux esthétiques purement visuelles (Wilson, Kantor, plus tard Tanguy, Gentil, etc.), elles se constituent autant en réaction contre le théâtre d'art ou de mise en scène que contre la littérature dramatique.

Pourtant cette dramaturgie conserve, dans d'autres pays comme la France, une certaine autonomie avec le renouveau des écritures et de l'édition théâtrale dès les années 1980 (Vinaver, Koltès, Novarina) ou 1990 (Gabilly, Lagarce). Des théoriciens du drame, comme Vinaver (et ses grilles d'analyse du théâtre universel) ou Sarrazac (avec sa conception du théâtre rhapsodique) ne s'inscrivent nullement dans une réaction anti- ou post-dramatique. Ils conçoivent encore la mise en scène comme un levier pour déconstruire, déplacer, détourner les textes canoniques classiques. Dès lors, ils laissent au TPD le champ libre pour passer des alliances avec les médias, les arts plastiques, les spectacles populaires et les variétés. Ils conservent leur confiance aux pouvoirs de la mise en scène, dans le prolongement des années 1960 et 70. La seule chose qu'ils partagent avec le TPD, c'est un certain aveuglement, voire une indifférence affichée, envers les expériences interculturelles et

l'élargissement des études théâtrales aux Performance Studies et à l'étude de toutes les *Cultural performances*.

B. Cette évolution historique coïncide avec les changements de méthodes, voire d'épistémologie, de 1968 à 1980 : fin des analyses dramaturgiques d'inspiration brechtienne, fin de l'impérialisme sémiologique, débuts de l'ère poststructuraliste. L'œuvre d'Adorno, sa *Théorie esthétique* (1970), ou son « Essai de comprendre *Endgame* », constituent des repères essentiels pour qui veut suivre le développement de ce TPD. Ainsi son idée que la forme n'est pas autre chose que du contenu sédimenté nous aide à comprendre la théorie de l'évolution des formes, le rapport entre forme et contenu. Avec le dramatique tel que défini par Szondi ou le PD par Lehmann, la difficulté n'est pas de repérer et de décrire les formes textuelles ou scéniques, la difficulté est de saisir et d'analyser les contenus sociaux et philosophiques de notre époque qui ont miraculeusement trouvé refuge dans ces formes dramatiques et théâtrales. Le PD joue de cette difficulté pour ne plus chercher à théoriser, il renonce à saisir toutes ces vues sur le réel que les formes théâtrales ne parviennent plus à couvrir. Mais peut-on le lui reprocher ?

C. Il est encore une dernière et fondamentale raison à cet essor sans précédent du théâtre PD en Allemagne, puis sous d'autres noms en France et ailleurs : ce théâtre de recherches, fortement subventionné par les villes et par l'état, soutenu artificiellement, ne survivrait pas sans cette aide. En Allemagne, les *Stadttheater* (théâtres municipaux), très puissants et riches, l'ont vite adopté, renforcé, institutionnalisé. D'où, avec le retrait de l'Etat et des institutions, le risque, voire la probabilité, que le TPD disparaisse ou se transforme en un produit plus commercialisable, qu'on revienne à un théâtre 'plus accessible', à une pièce 'bien faite', une performance 'bon chic bon genre' ou à un boulevard intelligent (Reza, Schmitt). Cette restauration se dessine d'ailleurs dans bon nombre de nouveaux spectacles.

Ainsi le TPD est peut-être déjà une espèce en danger, alors que l'on commence seulement à en apprécier objectivement les vertus, sans en méconnaître les problèmes et les défis.

IV. PROBLEMES ET DEFIS DU PD

A. Quelques problèmes :

Le projet inachevé de Peter Szondi est le point de départ de la réflexion PD. Dans sa *Théorie du drame moderne* (1956), Szondi étudie la dramaturgie

européenne de 1880 à 1950, il explique l'évolution de la dramaturgie par une crise du drame (II), des tentatives de préservation de la forme dramatique (III), puis des tentatives de solution. Dans la conclusion de son survol historique, Szondi imagine ce que devrait ou pourrait être « un style nouveau ». En ce milieu du XXème siècle, la forme dramatique, estime Szondi, mais aussi la tradition elle-même, est devenue problématique, « si bien qu'il serait nécessaire, s'il s'agissait de recréer un nouveau style, de trouver une solution à la crise, non de la forme dramatique seulement, mais aussi de la tradition. » (*Théorie du drame moderne, L'Age d'homme*, 1983 : 135). Par 'tradition', Szondi entend : le jeu, la manière de jouer transmise par la tradition ; il se rend donc compte que le théâtre à venir devra désormais être théorisé non seulement comme un texte dramatique, mais comme une pratique scénique. Or, il n'y a plus alors de tradition conservée, de modèle général, de style de jeu uniforme. Car cette tradition figée du jeu disparaît précisément avec l'apparition de la mise en scène, vers 1880, et sous une forme renouvelée, postclassique, voire postmoderne, vers 1950–1960. *A fortiori*, avec le PD, aucune tradition de jeu et d'interprétation n'est là pour garantir une quelconque stabilité. La mise en scène n'est pas un simple habillage traditionnel, elle est déterminante dans la production du sens du spectacle. La mise en scène postclassique, celle d'après Copeau, qui n'hésite pas à détourner et décentrer les textes, devient une pratique signifiante autonome de plein droit, une manière de fabriquer, jouer et faire comprendre le théâtre : le TPD ne dit pas autre chose, sauf qu'il n'étudie pas en détails, ou rarement, les procédés de la mise en scène.

C'est en tout cas le facteur de variation de la mise en scène qui fait évoluer le théâtre, et non plus, ou plus seulement, les changements dans la dramaturgie comme c'était le cas jusqu'à la moitié du siècle passé. Désormais, l'écriture dramatique n'a de sens que dans son rapport à la scène, à la mise en scène définie comme production et réglage du sens, comme mise en jeu de potentialités textuelles ou de pratiques extérieures activées par l'acteur, le metteur en scène et tous les collaborateurs.

B. Plusieurs défis :

Le TPD présente bien des défis qui sont autant d'encouragements :

1) L'hétérogénéité : le dramatique et le scénique sont clairement imbriqués ; il en résulte un objet artistique et une notion théorique (le PD) passablement hétérogène, mais pourtant adaptée aux œuvres et au monde que nous côtoyons. Aucune théorie des genres dramatiques, et encore moins des pratiques scéniques, ne saurait inclure tous ces spectacles.

Les différents spectacles (performances) du PD ne se définissent pas par une essence ou des caractéristiques communes, mais par des pratiques scéniques et sociales radicalement différentes. Non seulement la représentation est la somme hétérogène des arts, des matériaux ou des discours, mais ceux-ci sont eux-mêmes hétérogènes et non-spécifiques : « cette intervention des arts extérieurs participe de cette pulsion rhapsodique qui travaille la forme dramatique? » (J.-P. Sarrazac, *Etudes théâtrales*, n° 38–39, 2007 : 16)

2) L'objet spectaculaire, ou performatif, est tout aussi insaisissable : impossible de distinguer à présent entre texte dramatique, mise en scène, *devised theatre*, action politique ou militante, sans parler des mille *cultural performances* de la planète.

3) Le PD ne fait pas de différence de nature entre théâtre de texte ('text-based') et théâtre sans parole. La différence serait plutôt entre, d'une part, le texte préexistant à monter, à 'mettre en scène' tel quel, et, d'autre part, le texte créé au cours des répétitions par toute l'équipe plus au moins encadrée par le meneur de jeu voire par l'auteur, ou les deux à la fois (technique du '*devised theatre*'). Il s'agit ensuite d'examiner le statut du texte dans la mise en scène.

4) Le texte et son analyse sont à réévaluer : les outils de la dramaturgie classique devront être adaptés, et non simplement inversés. Il convient de ne pas confondre les niveaux : le texte dramatique n'est pas la fable, ni le récit, ni l'épique, ni la narration. La difficulté ultime et principale est de comprendre le lien des formes dramatiques, ou postdramatiques, à la réalité, car, comme le constate à raison Lehmann on assiste à un « drifting apart of dramatic form and social reality » (« un écart grandissant entre la forme dramatique et la réalité sociale ») (2007 : 41). Mais sommes-nous encore capables d'établir un lien entre des formes dramaturgiques ou scéniques et nos analyses de la réalité ?

Ces défis posés et relevés par le PD nous indiquent en tout cas que les problèmes soulevés par Lehmann sont bien réels et qu'ils rejoignent toutes les interrogations sur le théâtre contemporain. Si l'on relie la notion de PD à celles de PM et de déconstruction (ce qui ne va certes pas dans le sens de Lehmann), on est en mesure de confirmer quelques-unes de ses thèses et de les vérifier à la lumière de la déconstruction.

5) On ne trouvera pas un ensemble conceptuel adapté aux nouvelles expériences scéniques et extra-scéniques d'après 1970 : ni structuralisme, ni sémiologie, ni esthétique de la réception. L'œuvre étant elle-même fragmentée, déconstruite, inachevée, le spectateur ou le théoricien ne dispose plus de concepts ou d'outils à la fois larges et pertinents. La seule chose que le PD de Lehmann puisse faire, c'est de recourir de manière ponctuelle et éclectique

à des notions empruntées à des philosophes français comme Derrida, Lyotard, Deleuze, Baudrillard ou Rancière. Il procède souvent par oppositions de concepts: événement/situation, parataxe/hiérarchie, espace/surface, représentation/présence, etc. Ces concepts en contraste l'aident à organiser la masse des observations, à vérifier la grande dichotomie dramatique/PD. Cette partition binaire est cependant réductrice pour expliquer des phénomènes échappent à une dichotomie tranchée.

V. VERS UNE MISE EN SCÈNE PD ET DECONSTRUITE ?

Lehmann fait souvent référence à la déconstruction selon Derrida, sans toutefois clairement la différencier de sa propre conception du PD. Or, il semble nécessaire de les distinguer, quand bien même PD et déconstruction, chez Lehmann comme chez Derrida, se démarquent tous deux explicitement de la pensée PM.

On pourrait définir la déconstruction comme la manière dont une mise en scène s'élabore et se défait tour à tour devant nous. Elle repère et induit sa propre fragmentation, met en évidence ses dissonances, ses contradictions, son décentrement. Un détail de la représentation peut déconstruire la structure narrative globale, ruiner toute prétention de la mise en scène à représenter le monde ou à construire un personnage. Il s'agit là d'opérations sur le sens et pas simplement de procédés stylistiques superficiels. Ici réside d'ailleurs toute la différence avec le PM, lequel se reconnaît à son goût pour le mélange des registres, des genres, des niveaux de style, pour l'hybridité des formes et une intertextualité très poussée (Pavis, 2007 : 159–160).

Au-delà des cas d'école comme les exercices de Vitez, des travaux du Wooster Group, des séances de tournage sur scène de Katie Mitchell (*Some Trace of Her*, 2008), des mises en scène de Shakespeare par Jan Decorte dans les années 1980 ou par Jan Lauwers dans les années 1990 ou encore par Ivo van Hove (*Tragédies Romaines*) en 2007, de l'adaptation scénique des romans de Proust et Musil par Guy Cassiers, on trouve assez peu d'exemples de déconstruction *stricto sensu* se réclamant de ce procédé philosophique inspiré par Derrida. Toutefois, quelques principes reviennent souvent, donnant à l'ensemble une assez forte identité :

1) Décentrement de la mise en scène : on n'a plus de discours global, de discours de la mise en scène, du moins explicite et clair. Le metteur en scène n'est plus l'auteur, le sujet central contrôlant tout. L'acteur, le groupe tout entier, la technologie et les médias n'ont plus à obéir à un artiste démiurge.

2) L'éclatement de la mise en scène classique d'autrefois, due à la fragmentation du sujet s'explique par une nouvelle méthode de travail : 'collaborative production' et 'collaborative reception', selon les termes de Puchner (*Stage Fright. Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, The Johns Hopkins University Press, 2002 : 176).

3) La mise en vue d'un processus, la présentation performative d'un événement se substitue à toute représentation, figuration, parfois même signification.

4) Toute mise en scène, *a fortiori* toute mise en scène déconstruite, est une « Poétique du dérangement » (*Poetik der Störung*, Lehmann, 1999 : 266), ce qui n'exclut pas, au contraire, l'idée de réglage.

VI. LE RETOUR DE LA MISE EN SCÈNE ?

A. Si la déconstruction de Derrida fournit au TPD son armature conceptuelle, elle encourage aussi les généralités philosophiques et elle quitte souvent le sol des analyses concrètes des spectacles. Le livre de Lehmann et les réflexions de ses élèves ou des artistes se réclamant du PD gagneraient à revenir à des descriptions plus précises et techniques des spectacles, à se recentrer sur une notion ancienne, mais déjà en passe d'être oubliée ou négligée : la mise en scène. Car la mise en scène est encore le seul lieu concret où théorie et pratique s'affrontent. C'est aussi ce qui permet de choisir, d'affiner et de corriger les exemples de TPD.

B. A côté de la mise en scène, au sens 'continental', on doit cependant prendre en considération la notion et la pratique de la performance, faire jouer l'opposition entre les deux modèles (Pavis, *La Mise en scène contemporaine*, Armand Colin, 2007 : 43-71). Ces deux paradigmes structurent en effet le champ international des spectacles, notamment le monde européen 'continental' et le monde anglo-américano-anglophone : ces deux univers s'ignorent encore un peu. Et pourtant, ces manières différentes, voire opposées, de voir et d'analyser le théâtre convergent dans une pratique hybride : ne va-t-on pas vers une sorte de 'performise', de 'mise en perf' ?

Le TPD qui voudrait abandonner complètement le mimétique pour le seul performatif, en laissant derrière lui fable, histoire, action, personnages, a bien du mal à s'imposer. L'autoréférence s'épuise, la mimesis revient, le personnage renaît de ses cendres. Du reste, la théorie PD ne pousse pas très loin sa réflexion sur le performatif, elle ne tient pas compte des travaux sur la performativité des années 1990 à 2010, notamment des différents féminismes de

Judith Butler à Elisabeth Grosz. Or, la question des identités de toutes sortes permettrait sûrement de mieux cerner la façon dont sont fabriquées et incarnées toutes les composantes d'un spectacle.

C. En rapprochant et en associant l'esthétique générale du PD et l'histoire récente de la mise en scène, n'assure-t-on pas ainsi les fondements d'une théorie de la mise en scène déconstruite (ou postdramatique) ? A condition toutefois de veiller aux tâches suivantes :

1. Historiciser les pratiques scéniques, les contextualiser, les relativiser, les inscrire plus clairement dans de grands ensembles, comme une théorie des médias ou des pratiques culturelles.

2. Analyser leur stratégie, leur combinatoire, leur valeur polémique, leur dimension culturelle. Il faut se souvenir que dans chaque contexte culturel et linguistique, l'indentification des exemples PD et l'évaluation du TPD est différente. C'est ainsi que le rapport au texte classique est très différent en Hollande, en France ou en Angleterre.

3. Actualiser les exemples, qui datent de 30 voire 40 ans, et que Lehmann a analysés la première fois il y a plus de 20 ou 30 ans. La pratique a évolué, les expériences se sont diversifiées, même si certains artistes comme ceux de Rimini Protokoll s'attribuent l'étiquette de PD, tandis que d'autres, tel Ostermeier, prennent leurs distances : « Le théâtre postmoderne correspond à une époque décadente et rassasiée, qui est aujourd'hui révolue. Le spectateur que j'étais au début des années 1990, à Berlin, n'en pouvait plus du cynisme de ce théâtre qui se faisait par exemple à la Volksbühne, que la critique définissait comme 'déconstructiviste' et qui considérait que les 'grands récits' n'avaient plus rien à nous dire. » (*Thomas Ostermeier*. Introduction et entretien par Sylvie Chalaye, Actes Sud-Papiers, 2006 : 53).

D. Le dualisme dramatique/PD ne peut-il pas aussi être dépassé ? Nous sommes loin de l'opposition frontale entre dramatique et épique, telle que Brecht pouvait encore la théoriser dans les années 1920, dans la tradition de l'opposition platonicienne entre *mimèsis* et *diégèsis*. Le PD peut contenir des éléments tantôt dramatiques et tantôt épiques, naturalistes ou théâtralisés. L'opposition entre le refus moderne de la théâtralité et l'acceptation PM de cette théâtralité ne tient plus : une même mise en scène n'hésitera pas à passer de l'un à l'autre, en vertu du principe PM de l'hétérogénéité.

Un dualisme comparable, et tout aussi 'dépassable', est celui d'un style réaliste (cachant les marques de la représentation) et d'un style théâtralisé (les accentuant). Un metteur en scène comme Chéreau fait par exemple alterner moments psychologiques et moments très théâtralisés, stylisés et intensifiés ('heightened').

CONCLUSIONS GENERALES : LE CAS DE L' ECRITURE DRAMATIQUE

Avec la fin d'une époque marquée par la disparition d'artistes irremplaçables comme Cunningham, Bausch, Grüber, Zadek, Gosch ou Schlingensiefel, sommes-nous entrés dans une ère nouvelle, post-PD ? Peut-on sortir du PD ? N'est-ce pas aussi difficile que de sauter par dessus son ombre ? Sortira-t-on du PD en revenant au dramatique ? C'est peu probable !

Il est bon en tout cas de revenir *in fine* sur la question que sous-entend le terme de PD lorsqu'on le prend à la lettre : quelle écriture, quelle dramaturgie après le dramatique ?

A. Il n'y a probablement pas grand sens, ou en tout cas grande pertinence, à parler d'écriture contemporaine PD, dans la mesure où la plupart des auteurs ont intégré et absorbé les grandes tendances anti-textuelles du TPD, tout en restant lisibles, non pas au seul sens de 'déchiffrables', mais de publiables comme peut l'être la littérature dramatique. Ainsi Koltès a en partie intégré dans son écriture l'esthétique scénique, ce mélange d'authenticité mimétique et d'artificialité théâtrale de son metteur en scène Chéreau, lequel, à son tour, a su détecter dans l'écriture cette dichotomie, que les autres metteurs en scène des années 1980 à 2000 n'avaient pas toujours perçue, faisant de ses pièces des documents naturalistes sur la jeunesse marginale. Cette circularité de l'écriture et de la mise en jeu est devenue fréquente dans la production théâtrale, non seulement dans le '*devised theatre*' – théâtre conçu sans texte ou script préalable au cours des improvisations en ateliers – mais dans la manière conjointe d'écrire et de mettre en scène: un auteur comme Falk Richter, dans son travail avec Stanislas Nordey (*My secret Garden*, à Avignon 2010), écrit, puis met tout de suite en jeu son texte, après une traduction immédiate, avant de réécrire certains passages et de les confier de nouveau à la traductrice puis au metteur en scène et aux acteurs.

B. Pareille circulation dure aussi longtemps que le permettent les conditions de production et la patience des artistes ; elle réaffirme l'imbrication pratique et théorique du texte et du jeu, elle nous renvoie à la réflexion sur les mécanismes de la mise en scène ; elle nous rappelle accessoirement que le texte, qu'on nommait, il y a trente ou quarante ans, le « texte théâtral qui n'est plus dramatique » (titre du livre de G. Poschmann, 1997) redevient le texte « de nouveau dramatique », pour ne pas dire 'post-post-dramatique'. Après la phase de 'retrait de la représentation' (Lehmann, 1999), les textes, sans être redevenus des pièces bien faites, racontent de nouveau des histoires, représentent des éléments du réel, se prêtent à des effets de personnage. Ce retour n'a rien d'une restauration

réactionnaire, elle est simplement une prise de conscience que toute œuvre et tout discours humain racontent toujours quelque chose. Le théâtre, notamment contemporain, est toujours, selon Sarrazac, ‘rhapsodique’. La notion de rhapsodie est « liée au domaine épique : celui des chants et de la narration homériques, en même temps qu’à des procédés d’écriture tels que le montage, l’hybridation, le rapiéçage, la choralité. » (Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé, 2005 : 183–184). Applique-t-on cette notion à l’ensemble de la mise en scène et l’on se situe alors sur le plan du PD.

La différence toutefois est que la théorie des textes contemporains et surtout son mode d’analyse restent à établir. Cette théorie analytique se doit d’intégrer des paramètres du dramatique et du PD. Les outils comme l’action, la dramaturgie, l’intrigue, la fable, l’idéologie restent pertinents, ne serait-ce que pour constater leur absence ou leur mutation. (Pavis, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2002).

C. Le TPD bloque-t-il à présent l’évolution de la dramaturgie, de l’écriture, à cause de ses nouvelles normes, sa nouvelle *doxa* ? Selon Sarrazac, le blocage est réel, car le PD méconnaît l’écriture dramatique et son évolution intrinsèque, non soumise aux aléas de la scène. Sarrazac appelle de ses vœux une réaction contre le PD, il lui oppose une ‘reprise’ : « ce moment – qui est le contraire d’une restauration – où le drame se reconstitue, se revivifie sous l’influence d’un théâtre qui est devenu son propre Etranger » (2007 : 17). Il y a bien, en effet, un risque réel : le retournement complet de la relation texte-scène. Autrefois dominée par le texte et le logocentrisme, cette relation, sous le ‘scéno-centrisme’ du PD, se retrouve entièrement soumise au plateau et à la pratique scénique, ne laissant au texte aucune chance d’être lu ni même d’ailleurs rédigé par un auteur dramatique. Le nouveau maître n’est plus le metteur en scène, jugé encore trop logocentrique, mais ‘l’écrivain de plateau’, qui est censé être autant et à la fois metteur en scène et créateur de l’ensemble texte et scène, donc un être hybride, un athlète complet des planches et des pages, (ré)écrivant ses textes à la lumière des projecteurs du plateau.

D. Cette ‘écriture de plateau’ (Tackels) qui tend à devenir fréquente sinon dominante dans le théâtre de recherche, ressemble comme deux gouttes d’eau au TPD. L’idée est que toute création part de la scène, à partir du travail concret avec les acteurs dans l’espace et le temps concrets de la scène. En ce sens, cette ‘écriture de plateau’ (au nom hélas pas très heureux, puisqu’il ne s’agit ni d’écriture ni de scène traditionnelle !) rejoint la tradition britannique du ‘*devised theatre*’, lequel a lui aussi la fâcheuse tendance à phagocyter les autres formes du théâtre de recherche, notamment l’écriture dramatique et le ‘*director’s theatre*’, le théâtre de mise en scène inspiré de la tradition

continentale. Au fond, les trois types d'expérience – TPD, *devised theatre* ou écriture de plateau – se rejoignent pour éviter, si ce n'est liquider, la tradition de la mise en scène d'art, fondée sur la relecture des pièces, le plus souvent classiques. Comme les *Stadttheater* allemands ne peuvent aussi facilement renoncer au répertoire classique réclamé par un public plutôt traditionnel et petit bourgeois, ils intègrent les recherches du PD en les faisant appliquer un peu mécaniquement par les metteurs en scène invités ou attachés au théâtre. Ceci s'est produit autrefois avec Robert Wilson, à présent avec des anciens avant-gardistes PD comme Jan Lauwers, Jan Fabre, Luk Perceval ou Thalheimer. Ces mêmes structures puissantes et établies, en Allemagne comme ailleurs, qui ont encouragé dans les années 70 et 80 les débuts des PD, sont peut-être à présent en passe de les récupérer, de les adapter, de les commercialiser et de les achever, dans tous les sens du terme. L'avenir du théâtre réside probablement plus dans le système des subventions que dans l'élaboration de nouvelles formes, qu'elles soient dramatiques ou PD.

Grâce à la réflexion de Lehmann, de ses élèves et à présent de nombreux artistes qui se réclament de lui dans le monde entier, le TPD a eu l'immense mérite de formaliser tout un courant vivant et régénérateur du théâtre mondial, avec certes les contradictions et les imprécisions de notre temps, avec un scepticisme aussi cynique que désespéré envers les dogmes du passé et les promesses faciles de l'avenir. Le TPD est loin d'avoir livré son secret : ni style, ni théorie, ni méthode, il est une ruse pour déplacer les contradictions bloquées. Sa survie ou sa disparition ne dépendent nullement d'un retour du dramatique et d'une dramaturgie néo-classique, mais plutôt du renforcement d'une écriture qui n'a pas complètement coupé les amarres avec l'art et la littérature dramatique. Dans sa bataille contre le PD, il n'est pas dit que le dramatique ait dit son dernier mot.

Résumé

L'article est une mise au point sur la notion de postdramatique (PD) et une réflexion sur le Théâtre postdramatique (TPD), tels que défini par Hans-Thies Lehmann. Après une recherche sur les occurrences et les origines du terme depuis les années 1970 (avec Wirth et Schechner), on examine le sens et l'objet du TPD : on envisage autant son objet que ses ennemis ou ses bêtes noires ; on en cherche la trace plus dans la pratique scénique que dans l'écriture, on compare quelques propriétés du texte dramatique et PD. Après avoir établi le moment historique de l'apparition de l'objet TPD et du terme dans les années 1970 et 1980, on aborde les problèmes et les défis du PD. On prend l'exemple

de la mise en scène « déconstruite » pour proposer quelques caractéristiques : décentrement, éclatement, mise en vue des processus. La comparaison de la mise en scène au sens 'continental' et de la performance comme concept issu autant de la linguistique performative que des *performance studies*, permet de mieux cerner 'l'hésitation' du PD entre le modèle de la tradition continentale de la mise en scène et celui de la performativité, développé dans les pays anglophones.

Patrice Pavis

RAZMIŠLJANJA O POSTDRAMSKOM POZORIŠTU

Rezime

Tekst je doradeno razmatranje pojma postdramskog (PD) i razmišljanje o postdramskom teatru (TPD), onako kako ove pojmove definiše Hans-Tis Leman. Posle istraživanja pojava i porekla ovih pojmova od sedamdesetih godina (sa Virtom i Šeknerom), ispituju se značenje i predmet TPD-a: razmatraju se kako njegov predmet tako i njegovi protivnici i ozloglašeni aspekti: trag mu se traži više u scenskoj praksi nego u pisanju, upoređuju se svojstva dramskog teksta i PD-a. Posle utvrđivanja istorijskog momenta pojavljivanja i predmeta TPD-a i samog pojma u sedamdesetim i osamdesetim, pristupa se problemima i izazovima PD-a. Uzima se primer „dekonstrukcijske” režije da bi se ponudile karakteristike kao što su: decentriranost, raspršenost, razotkrivanje procesa. Poređenje režije u „kontinentalnom” značenju i performansa kao koncepta koji proizlazi koliko iz performativne lingvistike toliko i iz studija izvođačkih umetnosti (studije izvođenja) omogućava bolje sagledavanje „kolebanja” PD-a između modela kontinentalne tradicije režije i modela performativnosti razvijenog u anglofonskom svetu.