

## Théâtre postdramatique et écritures du réel

Michel Beretti

Formation nationale du Réseau Canopé – Limoges – 21 septembre 2017

On m'a demandé de vous parler du théâtre postdramatique et des écritures du réel. Cela peut sembler paradoxal, puisque l'un des préceptes du théâtre postdramatique, c'est de détrôner le texte de la place principale, de la place préalable à la création du spectacle, qu'il occupait jusqu'ici. Il faudrait aussi parler d'écritures scéniques, par définition éphémères, puisqu'elles sont liées à une mise en scène ponctuelle, souvent très visuelle. Je me limiterai à des exemples empruntés à l'écriture textuelle.

### Exemple 1 : Guillaume Corbeil, *Nous voir nous*

« Écritures du réel » : le « réel » n'est pas donné. En tous cas, il ne se laisse pas définir aisément... Pour Guillaume Corbeil, jeune auteur canadien, il n'y a pas de « réel ». Dans *Nous voir nous*, le spectateur vient voir des comédiens, et il voit des images : les images d'eux-mêmes que 5 personnages sans identité, seulement identifiés par des chiffres de 1 à 5, veulent renvoyer aux autres à travers Facebook, images de plus en plus banales à mesure qu'ils se veulent singuliers, de plus en plus gore et obscènes à mesure qu'ils veulent se distinguer. Le suicide de 1, qui croyait par sa mort accéder enfin à l'exception, se trouve volé par les autres qui le reprennent à l'infini, inondent leurs pages de leur deuil et l'exhibent en projetant les photos de la morte sur les façades de la ville.

Dans *Unité modèle*, une autre pièce de Corbeil, un couple de représentants (s'agit-il d'acteurs en représentation ? de représentants de commerce ? d'acteurs qui représentent des représentants de commerce ?) racontent la vie d'un couple dans un appartement témoin, autrement dit la vie dans un reflet. *Unité modèle* est une pièce dont nous serions chacun le ou la protagoniste, une histoire adressée au spectateur à la 2<sup>e</sup> personne du pluriel. Comme dans *Nous voir nous*, Corbeil cherche à établir une fausse complicité avec le spectateur. Quand, à la suite d'un incident, d'un doute, un des représentants semble improviser une solution, l'histoire prend un tour inattendu, ou bien elle se brise contre le réel de la scène quand le représentant ouvre le four et n'y trouve pas l'osso bucco annoncé.

Le réel est à construire et ne cesse de se dérober. Mais nous allons voir que la relation même du théâtre avec le réel ne va plus de soi dans l'ère postdramatique.

La notion de « théâtre postdramatique » reste floue. Cette notion, popularisée par l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* paru aux Editions de l'Arche en 1999, dérive du concept de « postmodernisme », tel que l'ont pensé des philosophes français dans les années 1970, notamment Jean-François Lyotard.

Pendant longtemps, dit Lyotard, nos sociétés ont été légitimées par des « grands récits », qu'il s'agisse de l'Histoire comme progrès, du récit christique, de la construction du socialisme comme avenir de l'humanité, ou de l'émancipation progressive de la raison et de la liberté, ce qu'on appelle les Lumières. Ce projet universel des Lumières, « moderne », comme on parle des « Temps modernes », a été interrompu, détruit, dit encore Lyotard. Un nom surgit ici : Auschwitz, pris comme nom paradigmatique pour l'inachèvement tragique de cette modernité. Plus grave, la délégitimation des « grands récits » apparaît à certains comme consubstantielle au modernisme lui-même. En d'autres termes, Auschwitz aurait été en germe dans le projet des Lumières, comme le Goulag dans le projet communiste.

Ce ne sont pas seulement les « grands récits » qui se trouvent délégitimés, mais aussi le langage dont les mots contaminés par l'idéologie sont devenus suspects : en allemand, le mot « *völkisch* », par exemple, dont l'usage a disparu parce qu'il est trop connoté par le nazisme. Vers 1950, nous sommes entrés dans *L'Ere du soupçon*, pour reprendre le titre d'un recueil d'essais de Nathalie Sarraute. Notons qu'à la même époque, au théâtre, Eugène Ionesco se livre à une démolition systématique du langage tournant à vide ; Samuel Beckett entame une entreprise tout aussi systématique de son épuisement.

Question qui regarde le philosophe, mais qui concerne tout le genre narratif : à partir du moment où ces « grands récits » sont délégitimés, pouvons-nous continuer à organiser le flux des événements sous le couvert de l'idée d'une histoire progressive de l'humanité ?

Voyons à présent ce qui s'est passé du côté du théâtre.

Les histoires, telles que le théâtre les avait racontées jusqu'ici, avaient un début et une fin. Elles se nouaient en une intrigue qui progressait de scène en scène, chacune des scènes succédant logiquement à la précédente et s'enchaînant suivant un principe de causalité. On a qualifié par commodité ce genre de textes de « pièce-machine ». Ces histoires étaient prises en charge par des personnages, qui s'étaient peu à peu détachés du masque, qui avaient acquis une profondeur, et même une psychologie. Une narration construite et linéaire, des personnages constituaient le drame moderne. Le moteur de ce drame, c'était le conflit. Le drame, exposant le déroulement de ce conflit, avait en outre un référent.

Depuis son origine occidentale, la pièce de théâtre racontait une histoire qui renvoyait à une réalité à l'extérieur du théâtre et dont elle se voulait une *mimésis*, une imitation. Dans l'*Antigone* de Sophocle, ce référent, c'est l'injonction d'oubli faite aux citoyens d'Athènes divisés par les guerres civiles. Cela ne signifie pas que vous devez oublier vos morts. Vous pouvez pleurer dans la sphère privée vos morts tués pendant la guerre civile, mais vous ne pouvez pas le faire en public ni accuser les meurtriers au risque de raviver les blessures de la guerre civile.

Proche de nous, *11 septembre 2001* de Michel Vinaver, est une pièce écrite deux ou trois semaines après l'événement. Loin de céder au tapage des mêmes images qui reviennent en boucle et qui vous sont sans doute revenues à l'esprit dès que j'ai mentionné cette date, l'auteur n'a prévu aucune représentation visuelle dans cette pièce, rien que des voix entrecroisées dans une écriture chorale qui rappelle l'oratorio. Vinaver dit qu'il a voulu réaliser, avec *11 Septembre 2001*, une « imitation » de l'attentat, une représentation de l'événement tel qu'il est apparu dans les premières heures de la façon chaotique que l'on sait. Le référent, l'attentat de New York, est clairement repérable et connu de tous.

Là où le théâtre postdramatique introduit la rupture la plus radicale, c'est sans doute avec la *mimésis*, l'imitation.

Exemple 2 : Sarah Kane, <i>Manque</i>
---------------------------------------

Sarah Kane a écrit cinq pièces avant de se suicider à 28 ans en 1999. Dans *Crave* (*Manque*, 1998), peut-on parler encore d'un référent ? Quatre personnages, C, M, B, A, qui ne dialoguent pas vraiment entre eux mais soliloquent plutôt ; des situations qui s'amorcent et s'évanouissent sans être jamais développées, où l'on reconnaît fugitivement la violence de rapports incestueux, de rapports de possession, l'expression d'un manque d'amour, d'une solitude et d'une

souffrance, des images flash, des citations masquées de la *Bible*, de *La Terre vaine* de T. S. Eliot.

Comment des comédiens peuvent-ils incarner ces « personnages » ? Comment mettre en scène *Manque*, c'est-à-dire fabriquer du théâtre avec ce texte ? Comment, même, lire cette pièce qui ne raconte rien ? Si le théâtre cesse d'être une *mimésis* se rapportant à un référent, quelle pertinence peut avoir le discours qu'il tient ?

Remontons en arrière. Jusqu'à la « pièce-machine », aux histoires qui avaient un début et une fin et qui étaient racontées par des personnages. A la fin du 19<sup>e</sup> siècle, quelque chose se passe qui transforme à la fois le personnage et la narration, quelque chose que des théoriciens du théâtre nomment « la crise du drame moderne ».

- Le personnage : il se divise en deux chez Bertolt Brecht (Shen Té et Shui Ta dans *La Bonne Âme du Se Tchouan*) ; il est troué par l'inconscient chez Arthur Schnitzler ou Frank Wedekind (*L'Éveil du Printemps*) ; ses non-dits ont plus d'importance que ce qu'il dit chez Maurice Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*) ; il devient « une abstraction qui marche » chez Alfred Jarry (*Ubu roi*), un anti-héros voué à l'attente et à la décrépitude chez Samuel Beckett ; jusqu'à se limiter aujourd'hui à être un faisceau de pulsions, d'idées, d'impressions, d'opinions que tient la voix et le corps du seul comédien.

Nommer un personnage, c'est déjà lui attribuer une histoire. Une lettre, un chiffre (1, 2, 3, 4, 5 dans *Nous voir nous*, H1, F1 dans *Elle est là* de Nathalie Sarraute) suffisent à identifier les parties des locuteurs, à distribuer la parole, tout en maintenant une indétermination voulue. Avec les nouveaux médias et les bouleversements qu'ils introduisent dans les modes de communication, la multiplication des doubles, il faudrait qualifier les pièces de Corbeil de théâtre post-identitaire...

- La narration ne sort pas de cette crise en meilleure forme que le personnage. Dans *La Maison brûlée* d'August Strindberg (1907), au début de la pièce on voit « les murs d'une maison qui vient de brûler ». Il faudra remonter le fil des événements qui précèdent l'incendie pour apprendre les turpitudes qui se sont commises entre les murs de la maison brûlée et apurer les fautes du passé. August Strindberg avec *La Maison brûlée*, Henrik Ibsen avec *Les Revenants* (1881), inventent la dramaturgie à rebours.

L'enchaînement logique des scènes de la dramaturgie classique est remis en question. Pour Robert Musil, l'auteur de *L'Homme sans qualités*, rien n'arrive avec raison ; nous sommes pris dans un enchaînement hasardeux de micro-causalités. La narration, faite de fragments juxtaposés qui se succèdent sans logique de causalité, abandonne sa linéarité et son ordre chronologique.

« Au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu », dit une didascalie du Canadien Daniel Danis placée en exergue de *Cendre de cailloux*. Que tout commence dans l'après-coup, comme dans *La Maison brûlée*, est lourd de conséquences. La narration nouvelle abandonne le conflit qui est le moteur du drame depuis l'origine du théâtre occidental : le conflit qui oppose Antigone et Créon et divise chaque spectateur athénien. Dans l'ère postdramatique, il n'y a plus de drame, plus d'action ; nous sommes dans l'après-coup. Une action s'est déroulée antérieurement. Ou bien l'action est remplacée par un récit, une parole.

Exemple 3 : Lina Prosa, <i>Lampedusa Beach</i>
--

*Lampedusa Beach* est dédié à « une actrice experte en apnée », dit l'auteure : le souffle y joue un rôle. Le texte de la comédienne est rythmé par cette indication : « Inspiration – silence ». Cette dédicace démontre aussi l'importance actuelle de la performance de l'interprète. L'île de Lampedusa, autrefois fréquentée par les touristes, est aujourd'hui le but des migrants qui traversent le bras de mer depuis la Tunisie et la Lybie sur des embarcations de fortune. Dans une note liminaire, Lina Prosa distingue « la dédicace », « l'histoire » et « le théâtre ».

L'histoire : Une charrette de la mer pleine de réfugiés coule dans le détroit en face de Lampedusa. Les réfugiés dans l'obscurité de la nuit se débattent dans l'eau. La plupart d'entre eux se noient, meurent, on le comprend en raison du silence qui descend graduellement sur l'endroit du désastre. Une jeune femme réussit à s'accrocher à ses lunettes de soleil tombées dans l'eau. Pendant quelques instants, Shauba parvient à rester à la surface comme si ses lunettes étaient une bouée de sauvetage. Puis, comme une bouée de sauvetage percée, elles la font aller lentement vers le bas, toujours plus bas, lentement, lentement.

Cependant, « le théâtre » introduit une distance avec cette « histoire » à la fois réelle et irréelle. Shauba s'accroche à ses lunettes de soleil, objet futile, fétiche du paraître lié au mirage du paradis européen. Ce sont ces lunettes qui la soutiennent avant de la faire couler. Nul réalisme quand l'actrice accompagne Shauba dans sa lente descente vers les profondeurs :

Le théâtre : L'actrice, assise sur une chaise, a près d'elle un seau d'eau et raconte le naufrage de Shauba. Elle tient dans ses mains des lunettes de soleil. De temps à autre, elle jette de l'eau sur les verres.

Ce récit que fait l'actrice de la noyade de Shauba est composé de fragments hétérogènes séparés par ces inspirations et ces silences de la comédienne en apnée. Il comprend à la fois des sensations physiques alors que dans sa descente des cadavres l'effleurent, des souvenirs d'enfance comme le baquet d'eau dans lequel la plongeait sa mère pour la laver, des pensées incongrues comme la prononciation défectueuse de sa tante Mahama qui dit « Africaine », sa tante Mahama qui l'a poussée à partir, son étonnement devant cette mort qui lui fait honte :

Le naufrage a été total / Et d'une simplicité absolue. / Tu sais pourquoi ? Il n'y a pas eu de tempête. Pas de lutte, de résistance. / Aucune manœuvre d'expertise de la marine. / Aucun appel de capitaine. / Aucune alerte. Aucune alarme. / Il n'y a pas eu de soulèvement de vague. / Rien qui concernât la mer. / La mer est innocente.

*Inspiration – silence*

Plus d'action : le naufrage lui-même est advenu sans qu'il soit possible ou nécessaire de le raconter ou de le représenter – il y avait un bateau ; il y a des noyés et le silence. Il y a dans ce naufrage, cette mort de Shauba et des migrants, une absence de sens. Comme il y a une absence de responsabilité. De la tragédie antique née sur les rives de cette même mer, ne reste dans *Lampedusa Beach* qu'un résidu.

Un autre exemple : *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling. C'est un texte composé de 3 parties à la forme très différente.

Première partie : de longues didascalies dépeignant une forêt en pleine canicule. Sommes-nous dans un roman ? un scénario de film ? Impossible de rendre visuellement ces didascalies sur le

théâtre. A ces passages en prose succèdent des dialogues rapides, mordants, ordinaires entre un groupe de pique-niqueurs.

Deuxième partie : la catastrophe. L'incendie allumé à cause du barbecue des pique-niqueurs ravage la forêt ; un homme, une femme, des enfants, des animaux sont morts brûlés. Pas d'images ici, mais un récit adressé à la 2<sup>e</sup> personne du singulier, distancié, dont la langue, rythmée, n'est plus du tout celle, ordinaire, des pique-niqueurs.

Troisième partie : une choralité de récits et de dialogues des survivants qui n'arrivent pas à venir à bout de leur trauma, mentent et se mentent. Est-ce le chassé-croisé de leurs désirs qui a mis le feu à la forêt et qui a tué ?

Que s'est-il passé concrètement sur la scène avant et maintenant, dans l'ère postdramatique ? Jusqu'aux années 1960, le théâtre était « un art à deux temps », le premier temps étant celui de l'écriture d'un texte fixé, ou figé, de façon durable – la pièce – le second temps celui de la recréation de l'œuvre textuelle par les interprètes. Ce n'est plus vrai : le texte peut être inexistant au début des répétitions et naître d'improvisations ; il peut au contraire préexister et être déconstruit au fil des répétitions par le montage avec d'autres textes au point de disparaître ; il peut être constitué par un montage ou un collage de textes disparates empruntés à des romans (*Tram 83* de Fiston Mwanza Mujila), des essais, des poèmes, des articles de journaux ; il peut faire l'objet de brouillons, de corrections, d'apports des interprètes, d'aménagements jusqu'au soir de la première ; le texte – ou plutôt les paroles proférées par les comédiens sur le plateau – peut changer tous les soirs de représentation ; ce sont là différents processus de création que l'on réunit dans la formule d'« écriture de plateau », quand la scène invente le texte, des processus qui déplacent passablement la notion d'auteur. Le véritable auteur du spectacle, en 2017, c'est le metteur en scène, celui qui recompose le sens.

L'écriture scénique supplante le texte écrit. Au texte viennent s'adjoindre la danse, le cirque, la musique ; des technologies : vidéo, réalité augmentée, connexions internet dans le temps de la représentation. Ce n'est pas nouveau. Ce qui est nouveau, c'est que le texte n'est plus qu'un constituant parmi d'autres dans le théâtre postdramatique et que celui-ci ne raconte plus d'histoires ; il ne repose plus sur une fable unique.

#### **Exemple 4 : Heiner Müller, *Hamlet-machine*.**

Heiner Müller (1929-1995) a vécu et écrit sous deux dictatures. Son théâtre, qui succède à celui de Bertolt Brecht et est en rupture avec lui, introduit une révolution radicale dans l'idée même de pièce et de représentation mimétique du monde. C'est un chantier de formes, une « factory » en expérimentation permanente.

« J'étais Hamlet », je ne le suis plus. Qui parle, alors ? Quel est ce « je » qui dit qu'il n'est plus un fameux personnage de théâtre ? A qui s'adresse-t-il ? Aucune indication qu'un personnage parle ne vient nous éclairer. « Je me tenais sur le rivage » : dans Shakespeare, Hamlet embarque pour l'Angleterre pour revenir « nu » sur le rivage danois après un problématique enlèvement par des pirates, *Hamlet*, acte IV, scène 7. « Et je parlais avec le ressac blabla » : celui qui fut Hamlet bavarde avec les vagues, aussi une allusion au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle : « la risée innombrable des vagues de la mer » (vers 89 - 90, ποντίων τε κυμάτων ἀνήριθμον γέλασμα). « Dans le dos les ruines de l'Europe » : citation par l'auteur de son propre essai sur Antonin Artaud (« lus sur les ruines de l'Europe, ses textes seront classiques »). L'Europe en ruines de l'après-guerre, de l'Europe divisée de la guerre froide. « Les cloches annonçaient les funérailles nationales, assassin et veuve un couple, au pas de l'oie derrière le cercueil de l'éminent cadavre

les conseillers se lamentent en deuil mal rétribué » : le pas de l'oie, c'est celui qui s'impose dans les armées du bloc soviétique après 1945 ; en 1952, Laszlo Rajk, ministre hongrois des affaires étrangères, accusé par Mathyas Rakosi qui voit en lui une menace pour son pouvoir, exécuté pour trahison, est réhabilité quatre ans plus tard avec des funérailles nationales. Cet événement historique est mixé avec *Hamlet* : Claudius et Gertrude, « la veuve et l'assassin » suivant le cercueil de Hamlet père empoisonné. « Quel est ce cadavre dans le corbillard ? » Hamlet croisant le convoi mortuaire d'Ophélie, acte V, scène 1. Puis vient un empilement de références, superposant *Richard III* de Shakespeare (Acte I, scène 2), les funérailles de Staline, le petit père des Peuples, celles du roi Hamlet, père d'Hamlet...

La 2<sup>e</sup> partie de *Hamlet-machine*, *L'Europe de la femme*, commence par ces mots : « Enormous room Ophélie ». *The Enormous Room* (L'Enorme Chambrée) est un roman autobiographique du poète E. E. Cummings, emprisonné en France pendant la Première Guerre Mondiale pour s'être montré solidaire avec un soldat pacifiste. La révolte d'Ophélie, aux accents suicidaires, de beaucoup d'autres femmes (dont Inge Müller, la femme de H.M., Sylvia Plath...), est associée au pacifisme par proximité avec cette référence bibliographique.

Ce texte procède par condensations, superpositions, associations. Les innombrables références de ce texte de théâtre – car il s'agit bien de théâtre, d'une pièce maintes fois mise en scène – sont insaisissables pour le spectateur dans le temps de la représentation. Et d'ailleurs, les saisir est-il nécessaire ?

Quelque chose se dit là, transversalement mais avec force, dans ce texte commencé en 1956, où les 200 feuillets manuscrits accumulés pendant des années se cristallisent subitement en 8 pages en 1977. Quelque chose se raconte sur la division de l'Europe, la division de l'auteur (H.M.) qui se trouve à la fois du côté des émeutiers et du côté de ceux qui pensent édifier le socialisme, sur l'échec d'un certain théâtre aussi. Après le soulèvement d'octobre 1956 en Hongrie, Müller tente d'écrire un *Hamlet à Budapest*, sans y parvenir. *Hamlet-machine* est le constat d'un échec, celui de l'espérance communiste, celui de l'intellectuel, celui du théâtre qui ne peut plus exister de la même façon car il n'est plus adressé :

« Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire. Mes pensées aspirent le sang des images. Mon drame n'a plus lieu. Derrière moi plantent le décor, des gens que mon drame n'intéresse plus, pour des gens qu'il ne concerne pas. »

Profitons de cette visite à Heiner Müller pour faire une constatation : la distinction entre les répliques et les didascalies n'est plus repérable. Voici le début de la 3<sup>e</sup> partie : *Scherzo*.

L'université des morts. Chuchotis et murmures. De leurs pierres tombales (chaires) les philosophes morts lancent leurs livres sur Hamlet.  
Galerie (ballet) des femmes mortes. La femme à la corde la femme aux veines ouvertes, etc. Hamlet les contemple dans l'attitude d'un visiteur de musée (de théâtre). Les femmes mortes lui arrachent ses vêtements.

Faut-il préférer ces phrases, en faire un film, une pantomime ? Les indications scéniques relèvent-elles du poétique ? S'agit-il d'ailleurs de didascalies ou du texte de la pièce ? Dans la dramaturgie contemporaine – et c'est là une de ses caractéristiques – le narratif et le dramatique alternent, se confondent. Ou, si vous préférez, le dialogue et le récit ou le commentaire.

Avec *Hamlet-machine* comme avec *Manque* de Sarah Kane, le spectateur construit son propre sens. L'écriture théâtrale d'aujourd'hui, qu'elle soit scénique ou textuelle, ne cherche plus à transmettre un message. En quoi serions-nous plus capables que d'autres d'apporter des réponses aux questions que pose l'état du monde ? C'est au spectateur de changer la société, disait Bertolt Brecht. Le théâtre, quant à lui, ne peut que mettre des questions en commun, dans le lieu commun qu'est le théâtre, où s'assemble une petite communauté de hasard. Mais même pour poser les « bonnes » questions, pourquoi serions-nous plus compétents que les autres ? Et ces questions, seront-elles entendues dans la mesure où nous ne savons plus trop à qui le théâtre est adressé ?

Certes, le théâtre a conquis de nouveaux territoires : l'intime, le monde du travail, la sexualité, le corps, les marges de la société. L'univers violent des marginaux de *Zoo de nuit* de Michel Azama est bien une écriture du réel ; cette pièce remarquable est aussi le fictionnement d'un petit fragment de réel, dont le cadrage laisse fatalement de côté le mécanisme de leur marginalisation.

Si l'écriture théâtrale a renoncé à l'exhibition de sa maîtrise devant le public, c'est que l'évolution des formes narratives au théâtre, du genre narratif en général, a rencontré, simultanément avec la fin des « grands récits », une impuissance à donner une image globale et cohérente d'un monde que sa complexité rend difficile à représenter avec les moyens d'expression dont nous disposons.

Comment écrire le réel dans un monde où les centres de décision sont diffus, les processus économiques opaques et dépersonnalisés, où les conflits sont à double ou à triple fond ? Où le flux des événements, ou plutôt des images de ces événements, la rumeur permanente du monde sont répercutés en échos par les télévisions et les réseaux sociaux ? Où toute fiction est décrédibilisée dans la mesure où le faux est présenté comme vrai, où les « fake news » sont reproduites à l'infini sans vérification ? Nous ne pouvons plus être des « maîtres de vérité ».

Résumons. Dissémination de la fable, éclatement ou effacement du personnage, caractère fragmentaire ou suppression du texte comme préalable à la création remplacé par l'écriture de plateau ou par l'écriture scénique, réduction de ce même texte à être un constituant du spectacle parmi d'autres, importance donnée au caractère performatif du spectacle, éloignement ou disparition du référent, sont les données de l'écriture théâtrale aujourd'hui. Il faut ajouter à cela une difficulté à intriguer, à construire une fable qui rende compte à la fois du local et du global. Pourtant un public en quête de sens nous demande que nous lui parlions du monde, que nous l'aidions à déchiffrer le monde.

Le grand tort de l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann est de vouloir nous faire croire que tout retour en arrière est impossible. Le théâtre postdramatique continue de voisiner avec le théâtre « dramatique ». D'autre part, la plupart des textes ou des spectacles de l'ère du théâtre postdramatique ne sont pas tous postdramatiques, loin s'en faut, mais se contentent d'emprunter un ou plusieurs des caractères de la nouvelle narration. Cependant, même chez des auteurs plus conventionnels, on retrouve l'un ou l'autre des caractères de la nouvelle narration : dans *Art* de Yasmina Reza, le passage rapide du dialogue entre les personnages au commentaire adressé au public abolit ponctuellement le « 4<sup>e</sup> mur ».

S'il arrive encore aux auteurs d'écrire une pièce-machine « classique » avec des personnages fouillés, une belle construction linéaire, avec un travail approfondi sur la langue, certains d'entre nous éprouvent un sentiment de déception, de frustration. Qu'est-ce qui se passe ? Pourquoi ça ne marche plus comme avant ?

Dans une chambre d'hôtel de Leeds où Ian a abusé de Cate pendant son sommeil, la guerre de Yougoslavie fait irruption avec un soldat qui viole Ian, lui crève les yeux, et finit par se suicider, tandis que Cate revient du dehors avec un enfant affamé : elle a dû se prostituer pour le nourrir. Voici le rapide résumé d'une autre pièce de Sarah Kane, *Blasted* (Anéantis, 1995). A l'origine, Kane écrit une pièce sur deux personnages dans une chambre d'hôtel, entre lesquelles il y avait un rapport de pouvoir déséquilibré. Elle voit à la télévision une vieille femme en pleurs qui s'adresse à la caméra et appelle à l'aide au moment du siège de Srebrenica. Elle sait que personne ne fera quoi que ce soit. Tout d'un coup, elle n'est plus intéressée par la pièce qu'elle est en train d'écrire. Son dilemme est le suivant : continuer sa pièce à deux personnages dans leur chambre d'hôtel, ou passer à cet autre sujet qu'elle trouve plus urgent. Kane se rend alors compte que la pièce qu'elle est en train d'écrire parle du même sujet : de la violence, du viol. Elle fait alors exploser le décor : littéralement, puisqu'une bombe explose. Avec l'explosion de la bombe et l'intrusion du Soldat qui porte d'abord un nom, Vladek, l'univers luxueux de l'hôtel de Leeds est plongé dans l'atrocité de la guerre de Bosnie. On passe du naturalisme à un paysage apocalyptique. Contrairement à Anja Hilling, à Lina Prosa, Sarah Kane représente l'horreur sur scène : énucléation, viol, cannibalisme. Pour elle, le théâtre est « une bombe qui doit exploser à la gueule du spectateur » (elle est assimilée au groupe « *in yer face* »).

En réalité, nous sommes déjà sortis de l'ère postdramatique pour entrer dans le post-postdramatique ! Le théâtre postdramatique n'existe plus guère (pour autant qu'il ait jamais existé en tant que mouvement ; il s'agissait plutôt d'une tendance esthétique). En condamnant le théâtre à l'inconsistance du discours, au choix arbitraire des formes, il mène dans une impasse, au pire ; il génère souvent l'ennui, au mieux. Mais il a eu un rôle important : il nous a libérés en décloisonnant les genres, en brisant les conventions. Il a permis au récit de faire son retour avec davantage de souplesse ; il nous a conduits à occuper la scène avec plus d'inventivité.

L'Economie est, sous certains aspects, la chose la moins « réelle » qui soit. Voyons quelles solutions des auteurs ont imaginées pour en montrer les mécanismes.

#### Exemple 5 : Falk Richter, *Electronic City*

Dans *Le Système*, ensemble de textes constituant un matériau mouvant où le metteur en scène peut ouvrir son propre chemin, Falk Richter interroge les médias et la société : il n'y a pas de pièce, mais il n'y a pas non plus d'images, juste des textes fragmentaires sur l'aliénation dans le travail ou dans le couple. Logique financière des fonds de pension, cynisme des grandes entreprises, Richter décrit dans *Le Système*, *Sous la glace*, *Electronic City*, une glaciation des rapports humains, un univers où les individus sont solitaires tout en reproduisant des comportements identiques au point que tous les *executive* éjaculent au même instant devant le même film porno de la chaîne des mêmes hôtels Welcome Home exactement semblables partout dans le monde.

*Electronic City* pousse jusqu'à l'absurde la logique de la mobilité imposée par la mondialisation en montrant la relation amoureuse impossible entre Joy, une caissière envoyée d'un aéroport à l'autre et Tom, un *executive* allant lui aussi d'un pays à l'autre, si bien qu'ils ne se trouvent jamais au même endroit au même moment.

Comme dans *Atteintes à sa vie* de l'Anglais Martin Crimp, voici une écriture chorale qui mobilise un groupe de comédiens, entre 5 et 15. Les répliques ne sont pas attribuées. Nous savons seulement qu'on change de locuteur à chaque tiret. Les voix de Tom et de Joy sortent de ce chœur et y rentrent : leurs personnages sont interchangeable. L'incertitude domine quant au lieu (Los Angeles ? New York ? Berlin ? Seattle ?), au temps (dans le temps universel, tout est toujours en retard par rapport au temps imposé par le Système), à l'histoire elle-même (« On est dans quel genre d'histoire, en fait ? On a déjà décidé ? ») : cette histoire improbable se construit devant nous dans une fiction d'improvisation des récits possibles, la représentation fictive d'un *making-of*.

L'écriture contemporaine joue sur l'indétermination du choix entre différentes histoires possibles, comme dans *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, où 17 scénarios pris en charge par « une troupe d'acteurs dont la composition, dit l'auteur, devrait refléter la composition du monde, au-delà du théâtre » représentent autant de possibilités de situations auxquelles est soumis un personnage féminin nommé tantôt Anne, Anny ou Anya, sans que puisse surgir une vérité. Comme le laisse entendre un autre titre de cet auteur, *Probablement les Bahamas*, l'incertitude, l'indécision ont succédé à la maîtrise affichée du fabulateur. Il n'y a plus de fable, mais des fragments, des situations, des états, une série de séquences juxtaposées sans lien logique de causalité. Ce qu'on appellera la « pièce-paysage », par opposition à la « pièce-machine ».

#### Exemple 6 : Alexandra Badea, *Pulvérisés*

Dans *Pulvérisés*, Alexandra Badea montre elle aussi comment le travail envahit la vie privée, détruit toute vie quotidienne en supprimant toute maîtrise du temps, et nous pulvérise. Chez Richter, le travail des *executive* dont Tom n'est qu'un clone parmi d'autres est à peine évoqué : « horreur, stress, grandes villes, banques, bourse, le flux d'argent coule, la testostérone coule »

Badea, elle, prend au contraire quatre « personnages », qui ne sont nommés qu'accidentellement, aux quatre coins du monde et à plusieurs niveaux de la hiérarchie : une ingénieure à Bucarest, une ouvrière à Shanghaï, un superviseur de plateau à Dakar, un responsable de compagnie d'assurances à Lyon. Encore une fois, il n'y a pas d'action, on entend des récits de vie adressés à la 2<sup>e</sup> personne du singulier au public qui se trouve ainsi lui-même inclus dans le processus : « Tu es pulvérisé dans l'espace », dit l'assureur qui se réveille dans une chambre d'hôtel anonyme. Vous êtes, nous sommes tous pulvérisés, nous dit Badea. Sauf ceux qui ont la maîtrise du temps : un luxe. La ressemblance de l'assureur de *Pulvérisés* avec le Tom d'*Electronic City est frappante*, mais ce qui distingue Richter de Badea, c'est, chez cette dernière, la description minutieuse des conditions de travail de ses personnages et de ce qui leur reste de leur vie en séquences brèves.

Chez Badea, chez Richter, un théâtre-récit, comme chez Lina Prosa. Et comme c'est souvent le cas à présent, la même indifférence au temps et à l'espace théâtral.

(1. la continuité ou la discontinuité du texte, 2. l'existence ou non d'un hors-scène, 3. l'aveu de théâtre ou le maintien de l'illusion théâtrale, 4. l'espace et 5. le temps vous permettront de questionner n'importe quel texte avant toute interprétation qui fermerait le sens.)

Abandonnant les descriptions minutieuses des décors demandés par les auteurs anciens, l'Anglais Martin Crimp se contente dans *Face au mur* de « Temps : neutre. Lieu : neutre. » Rien chez Richter. Chez Badea, les localisations des personnages dans le monde globalisé ne renvoient à aucun espace scénique. La jeune Canadienne Sarah Berthiaume se contente d'« au moins un divan » (*Yukonstyle*). Plus difficile à concevoir, le décor de *Quartett* proposé par

Heiner Müller : « un salon d'avant la Révolution française, un bunker d'après la troisième guerre mondiale ».

Dans l'écriture théâtrale contemporaine, le temps fait des sauts ; parfois plusieurs temps se superposent. Chez le Norvégien Jon Fosse, la durée de la pièce est trompeuse : des générations se succèdent dans le même appartement sans qu'on puisse ressentir le passage du temps. Chez son compatriote Arne Lygre, des sauts temporels successivement de 20 ans, 20 jours, 20 minutes se produisent au centre de chacun des 3 actes (*L'Homme sans but*).

On est avec *Pulvérisés* d'Alexandra Badea sur la frange du théâtre documentaire. Si j'en parle ici, c'est qu'il fait partie de l'éclatement général des formes dramatiques et parce que nous pouvons maintenant « faire théâtre de tout ». Le théâtre-document peut être conçu dans l'urgence ou à la suite d'une enquête auprès de témoins d'un événement, d'une recherche de matériaux : *11 septembre 2001, Bettencourt Boulevard, ou une histoire de France* de Michel Vinaver. Prendre un fragment de réel pour le porter à la scène ne va pas de soi : un « vrai » chômeur monte sur la scène et dit son désespoir. Paradoxalement, la théâtralisation du « vrai » désespoir du « vrai » chômeur éloigne le public de la réalité au lieu de l'en rapprocher. Aussi le Canadien Philippe Ducros est-il présent dans l'enquête qu'il mène sur les peuples originels de son pays : « A l'hiver 2015, j'ai décidé d'arrêter de détourner le regard », ainsi commence *Réserves, la cartomancie du territoire*. Non sans préciser qu'un jour, peut-être, il écrira « une pièce de théâtre faite de bonne pâte et papier ». Angelica Liddell monte elle-même sur scène où elle tient de façon provocatrice un discours fragmentaire et chaotique qui établit un lien entre sa douleur intime et la douleur du monde.

Le théâtre-document présente un large éventail de possibilités, depuis l'article du journal « Le Monde » racontant le dimanche vide d'un travailleur immigré, les paroles de génocidaires cambodgiens ou de survivants du génocide rwandais, parfois proférées par les survivants eux-mêmes, jusqu'à des formes plus dramatisées, fictionnées, comme *Vater Land, le pays de nos pères*, où Jean-Paul Wenzel traverse l'Allemagne à la recherche de son père biologique, un soldat allemand. Dans *Nous sommes à l'orée d'un univers fabuleux*, sur l'assassinat du poète franco-algérien Jean Sénac en 1972, le spectacle naît en partie de ce qui arrive aux enquêteurs dans nos deux voyages successifs en Algérie.

#### Exemple 7 : Stefano Massini, *Chapitres de la chute*

Précisément parce qu'il est bruit, le bruit du monde ne fait pas sens. *Electronic City* ou *Pulvérisés*, est-ce un simple écho du bruit du monde ? Au lieu de représenter le symptôme comme Falk Richter et Alexandra Badea – la conséquence de la mondialisation du travail sur la vie du travailleur – Stefano Massini s'attaque dans *Chapitres de la chute : Saga des Lehman Brothers*, à la racine de l'horreur économique : la financiarisation de l'économie, la logique devenue folle du capital, les rapports incestueux entre la finance et le pouvoir politique, à travers l'histoire de la banque Lehman, à la fois actrice, responsable et victime d'une récente crise bancaire. Massini fait la généalogie familiale d'une grande entreprise de la finance depuis sa création en 1850 par des frères juifs allemands émigrés sans le sou jusqu'à 2008 quand la banque entraîne les bourses mondiales dans sa chute, après des guerres internes et le départ des banquiers originels. Pas d'action, pas de drame à proprement parler, mais un récit épique, en ce qu'il raconte une épopée de la finance, qui se fait à une ou plusieurs voix, sans personnages définis, dans une langue au rythme, aux images travaillées. On reconnaît là la tradition italienne du jeu, véritable écriture théâtrale, telle qu'elle se transmet, d'Eduardo De Filippo et Dario Fo à Stefano Massini, Fausto Paravidino, Pipo Delbono... Sans doute faut-il ajouter ici que le théâtre-récit vient de là : de cette tradition italienne du jeu, du théâtre politique, né à la fois de la pauvreté des moyens et du parti-pris radical d'une critique de la société.

Fausto Paravidino est l'auteur de *Gênes 01*, un matériau de jeu que chaque nouvelle réalisation peut enrichir par de nouvelles contributions. *Nature morte dans un fossé*, succession de monologues, raconte l'Italie profonde à travers une enquête policière sur un meurtre familial. *Peanuts*, d'après les types de la célèbre bande dessinée, met en scène une bande de jeunes gens qui squattent un appartement bourgeois, et donne en passant une petite leçon d'économie politique à propos de l'alternative Pepsi ou Coca-Cola. Puis Paravidino, abandonnant la représentation de la vie réelle pour la métaphore, propose avec *La Boucherie de Job* la forme la plus originale, la plus intrigante dans cette lignée de pièces consacrées au « Système », comme dit Richter.

Tout commence avec deux clowns qui jouent aux dés une loque qui s'avère être la tunique du Christ. On retrouve ces deux clowns deux mille ans plus tard, chœur dérisoire puis acteurs, exécutants contraints par la nécessité aux basses besognes d'hommes de main. Après cette première scène de clowns vient une pantomime qui montre en accéléré la fondation et le développement de la boucherie Job. On ne saurait mieux dire que l'activité humaine est sanglante. La crise venant, Job s'endette. Le fils rentré d'Amérique, expert en opérations financières, fait fortune en pariant sur la faillite paternelle.

Mais Paravidino ne s'en tient pas à cette démonstration. Trois registres se superposent et s'entrecroisent dans cette parabole : le Livre de Job, l'histoire de la famille Job, l'économie telle que nous la vivons ou la subissons tous et qui nous domine, qui commande tous nos actes. Le marché mondial existe de droit divin ; le marché est le nouveau visage de Dieu. Aucune alternative ne nous est offerte dans cette religion de l'égoïsme qui exclut la morale du Bien telle qu'elle nous a été transmise par la religion : valeur du travail honnête, effort, mérite, charité. Comment faut-il entendre ces paroles de Job disant à la fin qu'il est Dieu sans mémoire de Dieu ?

*Des mondes meilleurs* du Belge Paul Pourveur se déploie dans le vide laissé par la disparition de toute alternative au marché avec celle du seul candidat à une élection qui défendait l'idée d'une action sur l'Histoire. Louise Michel, l'allégorie de la Liberté devenue barmaid dans un bouge voisinant avec la vente aux enchères d'une table en formica où se sont écrits les projets de société garantissant un monde meilleur et *Like a rolling stone* de Bob Dylan. Insatisfait des recettes classiques de composition, Pourveur tente une dramaturgie « quantique » où se déploieraient les possibles.

Fausto Paravidino répond dans *La Boucherie de Job* par la combinaison de trois registres textuels (arrière-plan biblique, roman familial, processus économique) et par l'utilisation de la pantomime, du masque, du jeu de clown et de la danse. C'est aussi la résurgence d'un théâtre-forum avec un spectacle né de trois ans d'occupation du Teatro Valle à Rome et des rencontres avec des spectateurs anonymes, des économistes, des théologiens qui ont nourri l'écriture...

Olivier Kemeid, que l'Histoire a rendu Canadien, réintroduit les « grands récits » de façon détournée avec un palimpseste de *L'Énéide* où se mêlent le texte de Virgile, le destin des peuples errants, et, de façon plus allusive, l'exil de sa famille contrainte de quitter l'Égypte dans les années 1950. Ou encore en prenant pour objet un destin individuel, celui du comédien d'origine russe Sasha Semar, grandi dans le tourbillon de l'Histoire récente : *Moi dans les ruines rouges du siècle*. Ou tout récemment dans *Five Kings, l'histoire de notre chute*, concentré du cycle des rois shakespeariens, dans lequel il tente de rapprocher de nous ces figures tout en mettant en mouvement les mécanismes du pouvoir.

Olivier Kemeid réécrit Shakespeare, comme Heiner Müller réécrit *Hamlet*, *Les Liaisons dangereuses* ou une nouvelle d'Anna Seghers pour *La Mission*. La déconstruction, la réécriture d'un mythe, d'un texte classique sont aussi une ruse pour continuer à fabuler. Tout comme le sont, peut-être, les débats entre des personnages confrontant leurs points de vue divergents sur une alternative à la société néo-capitaliste : Manuel Antonio Pereira, *Berlin Sequenz*, Falk Richter, *Je suis Fassbinder*, Jean-Marie Piemme, *Bruxelles attentat*, *Scènes pour cerner le bruit du temps*, récit fictif écrit avant l'attentat du métro, réécrit ensuite sous le titre *Métro 4*). Eddy Merckx a marché sur la Lune du même auteur confronte sa génération (68) à celle des trentenaires qui refusent qu'on leur impose un passé. *Je suis Fassbinder* de Falk Richter

Tous ces auteurs tentent de trouver un sens à ce que nous vivons maintenant – l'absence de sens, qu'il faut entendre comme le manque d'une direction, d'un chemin, d'un sens unique, ce qui n'est pas un mal. Que nous soyons à présent condamnés au doute et à l'incertitude est plutôt une excellente chose. Nous sommes dedans, nous ne savons pas où nous allons, mais nous y allons. Chacun « bricole » à sa façon, comme disait Claude Levi-Strauss à propos des mythes, jouant de l'éclatement des formes, prenant ici ou là ce qui l'arrange, dramatique ou postdramatique, toujours interrogeant, questionnant.

### **Bibliographie**

Ces indications bibliographiques ne sont pas exhaustives. Ne sont mentionnés ici que les auteurs dont il est question dans la conférence.

- Guillaume Corbeil, *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Editions Leméac, 2013. *Tu iras la chercher*, mêmes éditions, 2014. *Unité modèle*, Editions Atelier 10, 2016.
- Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Editions de l'Arche, 1999.
- Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Editions de Minuit, 1979, et *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Editions Galilée, 2005.
- Victor Klemperer, *LTI. La langue du III<sup>e</sup> Reich*, Editions Albin Michel, 2003.
- Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon* (essais) et *Elle est là* (théâtre), Editions Gallimard, Collection Folio.
- Eugène Ionesco, surtout *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*, Editions Gallimard, Folio.
- Samuel Beckett, *En attendant Godot, Souffle, Pour finir encore et autres foirades*, Editions de Minuit.
- Sophocle, *Antigone*, traduction de Jean et Mayotte Bollack, Editions de Minuit, 1999.
- Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, Editions de l'Arche, 2002, *Bettencourt Boulevard ou une Histoire de France*, Editions de l'Arche, 2014.
- Anéantis, L'Amour de Phèdre, Purifiés, Manque* et *4.48 Psychose*, les 5 pièces de Sarah Kane sont publiées aux Editions de l'Arche.
- Bertolt Brecht, *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, in : Théâtre complet, tome 4, Editions de l'Arche, 1975.
- Arthur Schnitzler, *Das weite Land* (Terre étrangère), Editions Nanterre-Amandiers – Beba, 1984.
- Frank Wedekind, *L'Eveil du printemps*, Editions Gallimard, Collection Théâtre du monde, 1983.
- Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Editions Espace Nord, 2012.
- Alfred Jarry, *Ubu roi*, Editions Magnard, 2001.
- August Strindberg, *La Maison brûlée*, Théâtre, tome 6, Editions de l'Arche, 1986.
- Henrik Ibsen, *Les Revenants*, Editions Les Cygnes, 2007.
- Daniel Danis, *Cendres de cailloux*, Editions Actes Sud, 1999.
- Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Editions du Seuil, Collection Points, 2011.
- Anja Hilling, *Tristesse animal noir*, avec *Mousson*, Editions Théâtrales, 2011.
- Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, suivi de *Cassandra on the road* et de *Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, Editions les Solitaires intempestifs, 2012.
- Fiston Mwanza Mujila, *Tram 83*, Editions Metaillé, 2014.
- Michel Azama, *Zoo de nuit*, Editions Théâtrales, 1995.
- Heiner Müller, *Hamlet-machine*, Editions de Minuit, 1979.
- Yasmina Reza, *Art*, Editions Magnard, 2002.

Falk Richter, *Electronic City*, Editions de l'Arche, 2008. *Je suis Fassbinder*, mêmes éditions, 2016.  
Alexandra Badea, *Pulvérisés*, Editions de l'Arche, 2012.  
Martin Crimp, *Face au mur*, *Atteintes à sa vie*, *Probablement les Bahamas*, Editions de l'Arche.  
Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, Editions Théâtrales, 2013.  
Les pièces de Jon Fosse et d'Arne Lygre sont publiées aux Editions de l'Arche.  
Philippe Ducros, *Ré-serves. La cartomancie du territoire*, Editions Atelier 10, 2016.  
Jean-Paul Wenzel, *Vaterland*, Editions Théâtre ouvert / Enjeux, 1983.  
Stefano Massini, *Chapitres de la chute : Saga des Lehman Brothers*, Editions de l'Arche, 2013.  
Fausto Paravidino, *La boucherie de Job*, Editions de l'Arche, 2015.  
Paul Pourveur, *Des mondes meilleurs*, Editions Lansman, 2016.  
Manuel Antonio Pereira, *Berlin Sequenz*, Editions Espace 34, 2017. On lira de cet auteur *Mythmaker*,  
mêmes éditions, 2010.  
Olivier Kemeid, *L'Enéide*, Editions Lansman, 2008. *Five Kings*, *L'histoire de notre chute*, *Moi dans les  
ruines rouges du siècle*, Editions Leméac, 2014 et 2016.