

### *Petites mythologies de la (post) modernité*

André Helbo

#### *Apologie du parcellaire.*

Une partie du théâtre belge de langue française revendique cette *modernité* évolutive aux multiples visages qu'identifient les labels de *jeune théâtre*, théâtre *expérimental* ou *universitaire*, *laboratoires* et autres *groupes* de recherche. Retenons d'emblée que les appellations évoquées désignent essentiellement un mode de constitution: le *jeune théâtre* regroupant historiquement<sup>1</sup> autour d'un projet surtout politique au départ les tentatives de quatre dramaturges ("pères historiques"), les *laboratoires* caractérisant au contraire des entreprises plus réduites et diversifiées (parfois contradictoires: idéaux du texte ou du corps) et des *groupes* (le *Varia*, avatar du cartel) dont la finalité semble plus exclusivement dramaturgique et assumée (à travers des publications légitimantes, *Didascalies* et autres *Alternatives théâtrales*). Le choix des termes semble articuler la modernité entre deux limites en compréhension/extension forte et faible.

Cette double articulation a été révélée sur le plan esthétique par nos travaux: la modernité apparaît comme *champ d'innovation défini surtout contre le passé* ("l'avant-garde"); c'est le cas de l'opéra qui ne sera plus vécu comme réduplication technique passéiste et préservée du même mais comme ouverture à l'autre technique, aux autres valeurs identifiées au nouveau (la rencontre Sireuil/Delvaux/Mortier); il en va de même pour la scénographie (Alain populaire mêlant danse et théâtre dans *Courrier du coeur* ou Kalisz tentant à partir d'une adaptation de Duras l'ouverture aux techniques cinématographiques). Kowzan identifie la notion d'innovation et la création de rapports signifié/signifiant/référents. Les pratiques théâtrales attesteraient dès lors factuellement des normes élaborées par rapport aux traditions; la critique dresserait l'inventaire des procédés utilisés au théâtre pour se singulariser et créer du neuf; *modèle de savoir et d'intervention* articulé à un ensemble de valeurs philosophiques, esthétiques, scientifiques. Non pas une soif de futur différent mais une corrélation au présent et qui traverse toute l'histoire de la dramaturgie: Antoine

et le savoir positiviste, Brecht et le savoir marxiste, Vitez et le savoir sémiologique; on assiste aujourd'hui à la naissance d'une interrogation relative au pouvoir (liée aux grandes questions postmodernes: Sartre dénonçant la sérialité des êtres et l'interdépendance des économies/Etats).

Derrière la référence à une "mise en modernité" protéiforme depuis 20 ans (cf. Liebens et le jeune théâtre comme ghetto), les pratiques théâtrales font la guerre aux philosophies totalisantes, abandonnant, même si l'on en croit *Le souffleur inquiet*, leurs combats politiques de la première heure: à suivre Lyotard,<sup>2</sup> pareille apologie du parcellaire incarne l'essence de la vocation moderne. Que règnent le fragment, l'éclatement la dissolution . . . C'est au sens barthésien que prolifèrent des *mythologies* représentatives, collectives, éparées, attestant paradoxalement la pérennité d'une tradition moderne, d'une sensibilité entrée dans notre culture et dont on perçoit les contours flous.<sup>3</sup>

*Modernisme/modernité: un amalgame à éviter.*

Soucieux d'éviter une cohérence arbitraire--la collecte de signes majeurs choisis pour leur appartenance à une vague opposition moderne vs classique--notre commentaire aura à faire fond sur un héritage historique. C'est en effet la technique moderniste--mais non sa philosophie--que retient la modernité pour en opérer la mise en scène critique. Trois références s'imposent: le *futurisme* dont Marinetti<sup>4</sup> entrevoit le théâtre en termes de scénographie plastique, d'images-signes motivés (l'acteur comme corps, l'objet) destinés à une réception émotionnaliste. Le *dadaïsme* prolonge cette esthétique: détour du sens et du lieu, théâtralisation du quotidien (collages, ready-made, aléatoire) mais surtout, on l'a trop peu souligné, mise à mal de la cohésion narrative: Aragon, Tzara ou Torma prennent plaisir à changer de scène en scène les lieux, costumes, tons et sexes, ébranlant ainsi toute redondance fonctionnelle de la représentation. Le *sur-réalisme* connote la modernité par le champ d'innovation, par la créativité (magique, primitive, automatique). L'héritage de ces expériences de la limite continue à se transmettre: le happening, la performance, le body art, l'installation illustrent aujourd'hui cette recherche; *Duran-ki*, *Plan K*, *Banlieue*, *Ideal Stand-Art*, les séances de peinture corporelle à l'*Esprit Frappeur* en 1985 incarnent cette démarche moderniste en Belgique.

Gardons-nous cependant de l'amalgame modernisme/modernité; certains, tel Patrice Pavis,<sup>5</sup> marquent le partage par une différence de *compréhension* entre les deux termes; Pavis propose d'entendre par

modernité une attitude à l'égard du signe théâtral: celui-ci étant tantôt considéré comme motivé, comme événement indépendant d'un code ou d'un langage (Artaud, Beck et le cri, le geste, le corps), tantôt comme arbitraire, comme valeur syntaxique (la série de W. Benjamin, le non-sens ou l'absurde au service de la reduplication). On aura reconnu dans ce clivage le miroir de deux attitudes critiques: de la sémiotique de l'image, du visible à une sémiotique pulsionnelle, du rythme, du temps.

*Contre les mythologies modernistes.*

Soit à l'origine la déclaration d'intentions proposée en 1979 par Dominique Boissel au "Colloque international de théâtre": à côté des références à Grotowski, Barba, W. Benjamin, Kaprow, Julian Beck ou Bob Wilson se profile la figure de Paul Klee lorsqu'il affirme "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible"; les nouvelles formes d'expression résultent dès lors d'un travail sur les codes et les modes de déchiffrement. On est loin de l'émotion primaire chère à Marinetti. La personnalité des metteurs en scène (liés aux écoles de théâtre), les nouveaux métiers (dramaturge) font du savoir à la fois le sujet et l'objet de la réalisation théâtrale: on assiste à des initiatives de métissage théorie/pratique.

Les questions posées apparaissent, à la lecture des dernières saisons, étonnamment convergentes:

1. La première interrogation porte sur la *convention* théâtrale et la marque de la théâtralité; cette mise en cause traverse surtout celle du lieu, à laquelle nous reviendrons (réflexion sur l'entrée au théâtre, la frontière, l'incipit, les rituels de transition, d'interruption, de clôture)<sup>6</sup> mais concerne aussi le travail de l'acteur et des répétitions.<sup>7</sup>
2. La deuxième question concerne les *relations* créées par le spectaculaire. Beaucoup moins qu'un théâtre du signe nous avons affaire à un théâtre de la signification (chaque élément de la représentation produit du sens): au niveau de la production, le système de relations prime sur les unités du langage; le travail du spectateur, la distance au public (*ETM*, *Vicinal*, Théâtre d'appartement de Lheureux à Bernard Damien et au *Minuscule Théâtre*), son programme somatique (*Plan K*, *Balsamine*), son attention, son émotion sont maîtrisés, font partie du spectacle. On songe aux parcours de l'*Ensemble Théâtral Mobile*, de la Caserne Dailly.
3. Là où un spectacle transparent se verrait réduit par une lecture figurative, nos dramaturges privilégient la stimulation, le montage, la focalisation et de manière plus générale le système *semi-symbolique*<sup>8</sup> de l'énoncé théâtral. Loin de privilégier le texte ou

l'image, la démarche recherche l'énoncé mat, l'opacité qui ne gomme pas les signifiants mais les érige en formants d'une parole théâtrale.

### 1. Convention.

Contrairement à toute idée de création libre/de perception émotionnaliste, un certain nombre de compagnies s'interrogent sur le savoir théâtral et--surtout--sur son pouvoir.

1.1. Le mouvement a commencé par un travail sur les lieux; j'y distinguerais plusieurs étapes. Alors que les théâtres subventionnés se situent au coeur du tissu urbain, une pratique "autre" (marginale par définition) s'installe dans des quartiers périphériques et dans des lieux relevant de l'archéologie industrielle (Raffinerie du *Plan K*, usine de l'*Ensemble Mobile*, garage du *Varia* ou du *Banlieue*, grands magasins pour le *Nouveau théâtre de Belgique*). A une époque où on parle de rénovation urbaine, ce décentrement présente plusieurs conséquences:

- il revendique un savoir dramaturgique: la dramaturgie invente le lieu et non l'inverse, elle modifie nos habitudes de vision;
- il affirme un pouvoir de la dramaturgie: il charge le cheminement du spectateur de sens mais dévoile aussi les codes de la ville, inscrit le pouvoir dans le tissu urbain. Comme le signale J. Pohl,<sup>9</sup> point d'innocence dans l'intersection que constitue le *Théâtre du Parc* entre le Palais Royal, le Palais de la Nation et le Palais de Justice de Bruxelles.

Ressort ainsi le rôle créatif de la contradiction qui définit le théâtre, moins par la construction du neuf que par le détour de l'ancien; l'événement réside dans la dramaturgie qui n'efface pas le passé mais le préserve et le réinvente. A l'instar de Brook aux *Bouffes du Nord*, le jeune théâtre montre ses plaies, son historicité, exploite la figure de la ruine ou l'écroulement de l'institution. *Minetti*, monté un jour d'hiver dans une scénographie sur bruitage de vent du Nord et reçu par un spectateur emmitouflé dans une couverture après avoir parcouru la rue déserte où se trouve le *Varia*, acquiert une nouvelle dimension qui gomme la frontière quotidien/théâtral et exploite l'ancienne structure de bâtiment industriel. Pareille mise en évidence du pouvoir de la dramaturgie définit par la force de *résistance* une certaine modernité; au-delà, elle fait émerger quelques présupposés; le théâtre est d'abord prise de conscience du contexte où s'actualisent ses propositions: c'est une situation plus qu'un objet; la pratique contemporaine interroge d'abord l'environnement

social et institutionnel, les conditions de perception propres au spectacle.

- 1.2. En un deuxième temps la question est abordée sous l'angle esthétique et internationaliste; nombre d'expériences visent à théâtraliser l'impossible représentation: drame de la voix (*Oui* de Thomas Bernhard), adaptations de poèmes (Ritsos chez Ronse) ou de romans largement majoritaires lors des dernières saisons.<sup>10</sup>

Ceci s'explique, peut-être, par la rareté tant des recherches spécifiques de mises en scène que des auteurs dramatiques contemporains en Belgique: si Ghelderode (*Contes crépusculaires* extraits de *Sortilèges* montés par Alain Populaire au café-théâtre des *Brigitines*), Wouters, Willems (*Warna* si proche de Maeterlinck), Louvet peuvent être cités, ils font pâle figure à côté de la profusion d'adaptations littéraires des dernières saisons, lesquelles soulignent le talent des gens de scène.

La question de la belgitude au théâtre gagne à être comparée à la réflexion que proposent le cinéma et le roman. On sait que dans ces dernières pratiques artistiques la notion a été étudiée par Sojcher (*La Belgique malgré tout*) qui en a repéré les lexèmes principaux; les effets de sens tournent, au-delà du métissage culturel, autour de la problématique de l'identité; on a pu faire émerger dans notre patrimoine littéraire des ruses et stratégies de légitimation relatives à l'exaltation célébrative d'une région ou à la déshistoire cosmopolite (laquelle passe le plus souvent par l'assimilation française).<sup>11</sup> On pourrait se demander si l'appellation de *Jeune Théâtre* renvoie à celle de Jeune Belgique et donc à une revendication d'autonomie. Quelles seraient dès lors les figures de la belgitude théâtrale et leurs relations à la modernité?

- a. Le reflet de la réalité: le théâtre met en scène la société; c'est le projet de Louvet, de Liebens, du premier Sireuil, de Patrick Roegiers en 73-74 (*Rixe* et le racisme ordinaire; *Demande d'emploi* et le chômage des cadres).
- b. En un deuxième temps, on constate l'apparition du thème de la Belgitude et de la bâtardise dans le choix du répertoire et la constitution de la fable ou de la mise en espace; chez Roegiers toujours, *Pauvre B* (78-79) associe la correspondance de Baudelaire à une mise en scène très métaphorique; la mise en espace de *George Dandin* réfère à des citations picturales belges (Folon, Magritte). Cette période coïncide avec la fronde contre la culture officielle et manifeste la volonté de substituer aux névroses culturelles dominantes qui occultent le discours revendicatif une autre Belgique mieux assumée et plus proche de la littérature.
- c. Ce dernier trait est vraiment pertinent et se développe dans

la pratique du jeune théâtre, à l'instar d'ailleurs de ce qui se fait au cinéma et en littérature dans d'autres cultures bâtardes, telle la culture québécoise. On assiste à une réflexion de plus en plus consciente sur les codes théâtraux, l'interaction des conventions propres aux langages pré-existant au théâtre (plasticité chez Sireuil-De Bemels). L'expérience ultime étant celle de Roegiers (*Belgavox*-1980-82): véritable hara-kiri sémiotique, monologue glacé de voix enregistrées proférées par des comédiens sous plastique.

## 2. Relations.

S'impose ainsi--et c'est un deuxième trait pertinent--la mise à distance de l'idéologie théâtrale; à travers des pratiques alternatives plus ou moins hybrides s'esquisse une réflexion sur les nouvelles attitudes suscitées auprès du spectateur

La recherche de micropublics et les idéaux de formation s'inscrivent dans cette perspective: Bernard Damien se tourne vers le théâtre d'appartement; les théâtres apportent un soin particulier aux programmes; Sireuil inverse l'aire du public et de la scène, invitant le spectateur à méditer la réplique de Minetti: retrouver "la beauté des grands gestes".

Une simple analyse de *répertoire* fait émerger les noms d'Adamov (*Je voulais dire quelque chose mais quoi?* par Isabelle Pousseur à la *Balsamine*), Bernhard (*Minetti* par Sireuil au *Varia*), Beckett (*La dernière bande* par le *Diagonale/Théâtre* au *Theatron*), Vian (*L'écume des jours* par Damien au *Rideau*), Duras (*Savannah Bay* par De Coster au *Rideau*, *Que le monde aille à sa perte* par Kalisz au *Movie*), Michaux (*Un certain Plume* au Poche), Sade (*Notre Sade* par Liebens à l'*ETM*), c'est-à-dire des auteurs fascinés par le drame existentiel et l'incommunicabilité.

Sur le plan *thématique*, la convergence est significative:

- thème de l'enfermement (Paul Willems: *Elle disait dormir pour mourir*, *Notre Sade*, Nadine Monfils: *Une hirondelle en hiver* par Damien au Minuscule-appartement, *Minetti*), de la solitude, de la folie;
- de la vanité de la parole (*Je voulais dire . . .*, monologues superposés de Kalisz);
- mise en cause de la synthèse et de la totalité: histoire d'*instants* d'amour vécus par la mémoire d'une vieille femme (*Savannah Bay*), d'un vieil acteur (*Minetti*), folie totalisante de Sade, en 1984: miroirs et vidéos multipliant les angles d'approches des six héroïnes des *Larmes amères* de Petra von Kant (de Fassbinder par Delval au *Ste Anne*), moments psychologiques (frémissements

d'Anne Chapuis) dans *Une femme: Camille Claudel* (De Coster: Rideau 84).

Ces constances dans la fable se joignent à une réflexion sur la théâtralité qui finit non seulement par questionner l'illusion (jeu de réversions et de mises en abymes) mais par interpeller le spectateur:

- mise en scène de la théâtralité et de la créativité: problématique de l'acteur (*Minetti*), de l'actrice (*Savannah Bay*), de la création littéraire (*Une hirondelle en hiver*, *Un certain Plume*) et la distance;
- exploitation de la mise en abyme: miroir imaginé par Jaccaud au fond de la scène pour *La dernière bande*;
- permutations scène/salle et réflexions sur la fonction d'observateur: inversion de la scène et de la salle du *Varia* par Sireuil pour *Minetti*; même attitude mais plus explicite de Kalisz qui installe le public sur la scène du *Movie* et fait jouer les acteurs dans la salle n'hésitant pas à faire tomber entre eux l'écran cinématographique; démarche analogue mais plus perverse d'Isabelle Pousseur qui place le spectateur dans un étroit couloir face à une immense aire scénique (à l'ancienne caserne Dailly). La proxémique se situe aussi dans cette rubrique: jeu de rapprochements/éloignements par rapport au spectateur (*ETM*, *Minuscule-Appartement*: la "bulle" du spectateur);
- intervention active du spectateur dans la ligne du théâtre--action (*Théâtre de l'Opprimé* d'Augusto Boal): *Notre petit nous trois* (*Compagnie du Broccoli* au *Grand Parquet*) qui permet au public de jouer certaines scènes et de modifier le cours de la pièce.

### 3. Opacité.

On assiste à une mise en cause du sens et de la communication par l'appareil théâtral qui, tant au niveau de la production que de la réception, interroge la *cohérence* et substitue à des enchaînements sémantiques ceux de l'attention brute, des jeux de perception, de focalisations:

- pièces qui sont elles-mêmes des montages (en 84: *Correspondance de Camille Claudel, Van Gogh*, en 85: *Lettres de Sade*);
- émergence de la fragmentation perceptive: vidéos disséminées dans la salle pour *Tsunami* de Panier à l'*Esprit Frappeur*;
- utilisation de l'image pour privilégier une vision tabulaire par rapport à une vision linéaire: peinture corporelle et acteurs statufiés dans *Tsunami*, réflexion sur l'industrie de l'image chez Kalisz (la seule parole commune des acteurs étant celle qui appelle la nuit, la seule unité serait celle de la confusion, l'obscurité);

- réduction de l'acteur au signifié de dénotation plastique: en 1984 dans *Sulphur Sun* (Ideal Stand Art) par Philippe Marannes, les acteurs sont derrière des écrans sur lesquels on projette des toiles de Van Gogh. L'acteur est un corps, une composante visuelle. Les mises en scène se font picturales: *Fastes-Foules* (adaptation de *Rougon Macquart* en tableaux par l'Ymagier Singulier à l'Arsenal du charroi)
- construction du spectacle sous forme de tableaux qui sont moins visuels que perceptifs: ainsi les 12 tableaux imaginés par Isabelle Pousseur ne sont-ils que des "cadrages" destinés à induire des émotions qui ne seront pas enchaînables cognitivement: ils seront articulés par des mouvements (entrées et sorties), des rythmes sonores ou visuels (lumière), des gestes (esquisses maladroites de chorégraphie), c'est-à-dire par des supports matériels; à la limite, on pourrait dire que les messages théâtraux inventent leur code: le déplacement rencontre des signifiés idéologiques mais toute signification continue avorte; les seules redondances sont de l'ordre de l'expression.

Les pratiques contemporaines du théâtre en Belgique francophone déstabilisent la vérité des savoirs. Contre l'*Aufklärung* du modernisme, elles proposent une postmodernité de l'incertitude: elles n'oublient pas qu'elles ont un jour croisé projets politique et culturel et refusent donc une mythologie de la création libre, déshistoricisée, hypostasiée mais leur connotation ultime concerne le pouvoir du théâtre. En son dernier état, notre modernité théâtrale n'invite pas à dire de nouveaux contenus mais à s'interroger sur une pratique et sur sa pertinence possible dans le monde.

Université libre de Bruxelles

## Notes

1. Arrêté organique de 1975, allouant 5% du crédit budgétaire global consacré aux théâtres professionnels.
2. J.F. Lyotard, *Answering the Question: What is Postmodernism?* Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1984, pp. 81-82.
3. C'est donc à Barthes plutôt qu'au Levi-Strauss du *Regard éloigné* que notre intitulé fait allusion.
4. F.T. Marinetti, *Le Manifeste du Théâtre de la Variété*, (1913), *Le Théâtre Synthétique futuriste*, (1915), *Le Manifeste du Théâtre de la surprise* (1921).
5. P. Pavis, *Voix et images de la scène*, P.U. Lille, p. 382.
6. Au fond d'une rue glacée, (rue du Sceptre), le *Varia* attend son spectateur dans un théâtre sans chauffage où le bruitage simule le bruit du vent. Ambiguïté

du spectaculaire et du quotidien...

7. Cf. à ce sujet le corpus d'interviews proposé par Cl. Diez dans *Le jeune théâtre. Vingt ans d'illusion*, mémoire ULB, 1985. Sp. Liebens 54 I, Wijckaert 152, Dezoteux et la scénographie 122, Delval 203.

8. Caractérisé par la conformité entre catégories de l'expression et du contenu. Ainsi par exemple dans la mise en scène de *Minetti* par Sireuil, le découpage trilatéral de l'espace correspond à une axiologie rêve/réalité, intériorité/extériorité.

9. Jacques Pohl, *Que disent les murs et les verdures d'une ville*, in *Degrés* 19-20, Bruxelles, 1979.

10. Citons à titre d'exemples lors des deux dernières saisons, Michaux, Duras, Fabien/Sade, Cury, Kafka, les correspondances de Claudel, Van Gogh, etc.

11. A noter que cette confrontation n'est pas ressentie pareillement partout; Svoboda rêve d'être à la fois le plus tchèque et le plus universel.

# Definitive reasons to join.

**lib'rāry**, n. Room or building containing books for reading or reference; room in large house devoted to books; collection of books for use by the public, some part of it, or members of some society, public institution charged with care of such collection, (*lending* ~, from which books may be taken away with or without payment; *reference* ~, in which books may be consulted; [ME, f. OF *librairie* f. L *librarius*, -a (a. & n.) f. *liber* book; see -ARY<sup>1</sup>, -Y<sup>1</sup>]

**ēducā'tion**, n. Bringing up (of the young); systematic instruction; course of this, as *classical*, *commercial*, *art*, ~; development of character or mental powers: **training**. Hence ~ AL a., ~(al) IST(3) nn., ~ alY<sup>3</sup> adv., (-shon-). [f. F, or L *educatio* (as prec., see -ATION)]

**informā'tion**, n. Informing, telling; thing told, knowledge, items of knowledge, news, (*on*, *about*); (Law) charge, complaint, lodged with

## BRITISH THEATRE

A S S O C I A T I O N

REGENT'S COLLEGE, INNER CIRCLE, REGENT'S PARK, LONDON NW1 4NW.  
TELEPHONE 01-935 2571