

L'héritage classique du théâtre post-moderne

Patrice Pavis

Jouons sur les mots: qui dit *postmoderne* dit *moderne* et qui dit *moderne* dit *classique*, de sorte que le théâtre postmoderne renvoie nécessairement à un passé et qu'il est tributaire de toute une tradition théâtrale qu'il ne peut dépasser qu'en l'assimilant. Aussi bien se caractérise-il par un refus de rompre nettement avec un mouvement ou une avant-garde, pour mieux intégrer les matériaux qu'il récupère où bon lui semble.¹ Aussi est-il utile d'examiner l'héritage et la norme classique de ce théâtre en devenir, ce qui du même coup nous aiguise la vue sur les changements qu'il fait subir à toutes ces traditions théâtrales.

1. *L'impossible espace unitaire*

Le texte dramatique classique ne semble plus pouvoir être utilisé tel quel par les auteurs contemporains. Il est devenu impensable pour les auteurs d'aujourd'hui de proposer des pièces avec des dialogues échangés par des personnages comme dans une conversation quotidienne. Le phénomène n'est pas nouveau, il marque, comme l'a admirablement montré Peter Szondi,² les débuts du "drame moderne" vers 1880 et jusque vers 1950. Ce moment se caractérise par une rupture de la communication et de l'échange dialogique, par l'apparition d'une crise du drame et des tentatives de sauvetage (naturalisme, pièces de conversation ou en un acte, existentialisme) ou des tentatives de solution (expressionnisme, théâtre épique, montage, pirandellisme, etc.). Même le théâtre de l'absurde appartient au modernisme (et non au postmodernisme), puisque le non-sens fait encore sens et appelle une interprétation et une conception du monde. Comme l'écrit Adorno:

"Même la prétendue littérature absurde a, dans ses représentants les plus élevés, part à la dialectique, du fait qu'elle s'exprime en tant que cohérence de sens, téléologiquement organisée en soi, qu'il n'existe aucun sens. Elle conserve par là même, dans la négation déterminée, la catégorie du

sens; c'est ce qui rend possible et exige son interprétation."³

Après la littérature de l'absurde, poursuit Adorno--notamment--pourrions-nous ajouter, avec le postmodernisme--ce n'est plus le sens qui est nié comme principe organisateur, ou le non-sens comme philosophie.

Même dans l'art qui obéit sans restriction mentale à l'idée décousue, on trouve en jeu, même si c'est transformé jusqu'à en être méconnaissable, le principe d'harmonie, parce que les idées décousues, pour avoir validité, doivent se tenir selon la manière de parler des artistes.⁴

Dans l'art postmoderne, par contre--et à la différence de l'art absurde--il faut tenir compte d'une nouvelle totalité, non pas celle des énoncés, mais celle de leur énonciation, de leur organisation dans le discours des artistes. Phénomène de retotalisation du fragment qu'Adorno attribue aux oeuvres qui pratiquent une négation conséquente du sens: "L'oeuvre qui nie rigoureusement le sens est tenue par cette logique à la même cohérence et à la même unité qui devaient autrefois évoquer le sens."⁵

A partir des années soixante, après la période dite "absurde", la question n'est plus celle du débat entre dialogisme et monologisme, communication ou cacophonie, sens ou non-sens. Les auteurs (par exemple et entre autres: Peter Handke, Michel Vinaver, Samuel Beckett, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès) ne cherchent plus à faire dans leurs textes le mime de locuteurs en train de communiquer ou de s'enfermer dans une parole indéchiffrable. Ils présentent un texte qui--même s'il prend encore la forme de paroles alternées émises par divers locuteurs--n'est plus vraiment échangeable, résumable, résoluble, prêt à déboucher sur l'action. La parole même (re)devient action. Elle s'adresse en bloc au public, comme un poème "jeté" à la face: des auditeurs, à prendre ou à laisser, comme la recherche d'un impossible espace unitaire. Il voudrait en revenir à l'époque d'avant le dialogue, comme dans "les plus anciennes formes scéniques":

Le théâtre est l'art de jouer avec la division en l'introduisant dans l'espace par le dialogue. La notion de dialogue est tardive. Dans les plus anciennes formes scéniques, chaque parole parle solitairement, tournée seulement vers les hommes qui se sont réunis religieusement pour l'entendre; il n'y pas de communication latérale; c'est au public que s'adresse celui qui parle, dans une plénitude qui

exclut toute réponse, parole d'en haut, dans un rapport sans réciprocité.⁶

Mais ce public religieusement assemblé en un lieu protégé, cette adresse globale à une assistance unitaire, ce sphynx capable de relier les fragments épars n'existent plus, même si des auteurs comme Handke, Duras ou Koltès cherchent à renouer le contact avec un groupe soudé par le désir de revivre en bloc, mais pas nécessairement de manière cathartique, leur situation en un espace qui ne soit plus divisé par les coupures scénique, familiale, sociale ou individuelle. Cette quête d'un espace esthétique et social commun, loin des grandes contradictions ou des conflits de l'histoire, implique bien, comme on le verra, un lien étroit à la tradition et à l'héritage, non seulement à l'*héritage culturel* (les grands auteurs, les grands textes classiques, les mythes fondateurs de la vie symbolique et sociale) mais *aussi* à l'héritage des *pratiques gestuelles, vocales, intonatives* qui sont, elles, du ressort du théâtre, c'est-à-dire de l'acteur, du scénographe, du metteur en scène. Il s'agit de trouver le rapport au corps et au geste de toute une tradition théâtrale et sociale:

La scène, remarque Antoine Vitez, est le laboratoire de la langue et des gestes de la nation. La société sait, plus ou moins clairement, que dans ces édifices appelés théâtres, des gens travaillent des heures à agrandir, épurer, transformer les gestes et les intonations de la vie courante. A la mettre en case, en crise (. . .). Si le théâtre est bien le laboratoire des gestes et des paroles de la société, il est à la fois le conservateur des normes anciennes de l'expression et l'adversaire des traditions.⁷

L'espace unitaire et unifiant masque l'origine de la parole ou en relativise la portée. Dans *L'Ordinaire*, "pièce en sept morceaux" de Michel Vinaver, chacun des personnages de la multinationale *Housies* ne dialogue pas avec ses compagnons d'infortune; il apporte, sans le savoir, sa pierre à l'édifice et au mythe de la multinationale qui se dévore en rêvant à la survie et à la reconstruction. Dans *Quartett* d'Heiner Müller, l'homme comme la femme se dédoublent en une femme et en un homme, de sorte qu'il devient difficile, voire impossible, de déterminer quelle voix prend la parole et à qui elle s'adresse.⁸

2. Nouveau rapport à l'oeuvre classique

Ce qui change, ce n'est pas tant la conception de l'homme et de sa place dans l'univers, que la conception que les metteurs en scène se

font des *Oeuvres* classiques.

Personne (à part les théoriciens du drame) ne croit plus à la spécificité du texte dramatique, à l'existence de règles et de lois du dialogue, du personnage, de la structure dramatique, etc. Pour preuve, cette recherche de textes non initialement écrits pour la scène et qui ont permis les expériences du théâtre-récit (*Catherine* d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon, dans la "mise en scène" de Vitez; *Louve basse* d'après Denis Roche, monté par G. Lavaudant; *L'arrivante* d'après *Là* d'Hélène Cixous, mise en espace par Viviane Théophilidès). Il s'agit de prendre le texte romanesque non pas comme substrat pour une fable et des personnages, mais d'en faire une lecture scénique plus ou moins dramatisée par des improvisations de ses divers lecteurs. Le texte n'est ni un ensemble privilégié de dialogues qui "feraient théâtre", ni un matériau de construction où des brechtiens se serviraient sans scrupules, ni bien sûr un texte romanesque lu par un lecteur imaginant les événements narrés.

Dans l'écriture dramatique nouvelle, le dialogue de conversation est banni des scènes comme le reliquat d'une dramaturgie du conflit et de l'échange; l'histoire, l'intrigue ou la fable trop bien ficelées sont désormais suspectes. Les auteurs ou les metteurs en scène cherchent à dénarrativiser leur productions, à éliminer tout repère narratif permettant de reconstituer une fable: impossible dans des textes récents, comme *Les Céphéides* de J.C. Bailly, *Oeil pour oeil* de Louis-Jacques Sirjacq ou *Faut-il rêver? Faut-il choisir?* de Bruno Bayen, *Rêves de Franz Kafka* d'Enzo Corman et Philippe Adrien, *Bivouac* de Pierre Guyotat, de retrouver les délices du récit et de la fable.

Le texte, qu'il soit moderne ou classique, est comme vidé de son sens, et d'abord de son sens mimétique immédiat, d'un signifié qui serait déjà là, seulement en attente d'une expression scénique adéquate. Toute recherche de sa dimension socio-historique, de son inscription dans une histoire passée et présente est bannie, ou du moins retardée aussi longtemps que possible: fictionnalise qui pourra. Il s'agit de tenir son sens en réserve ou d'en multiplier les variantes et les potentialités, de ne pas l'explicitier par ce qu'on croit savoir d'entrée de jeu, dès la lecture "à la table", avec l'invincible armada des dramaturges, sociologues, metteurs en scène.⁹ Le théâtre post-moderne ne souhaite plus se limiter à une lecture "idéologique" du texte ou du monde. Il a pour ainsi dire épuisé la série des "solutions" du texte et du sens et finit par les déclarer toutes équivalentes. Il ne se donne plus comme un texte ou un spectacle interprétables, mais comme une pratique signifiante, qui englobe, entre autres, un texte linguistique. La place de l'analyse dramaturgique visant à déterminer les signifiés probables, les pratiques signifiantes se préoccupent du pluriel des significations; elles ouvrent le texte dramatique à l'expéri-

mentation scénique en veillant à ne pas séparer la lecture du texte, la découverte de son sens et la traduction scénique qui expliquerait le sens préexistant du texte. Le texte est maintenu comme l'objet des questions, travail des codes et non suite de situations et d'allusions à un sous-texte qu'il s'agirait de faire sentir au spectateur. Le texte est reçu comme une série de sens qui se contredisent, se répondent et refusent de s'annihiler en un sens global final. La pratique signifiante refuse d'illustrer ou de confirmer ce que l'analyse croit découvrir à la première concrétisation par le lecteur. La pluralité des signifiés est maintenue par la multiplication, dans le travail scénique, des énonciateurs (acteurs, musique, rythme de présentation, etc.), le refus de hiérarchiser les systèmes scéniques, de les départager entre systèmes majeurs et mineurs, de les réduire en un signifié dernier, et en fin de compte le refus d'interpréter. Peter Brook s'est fait le théoricien de ce refus herméneutique, prétendant que les formes des grands textes, comme les formes shakespeariennes, sont des formes ouvertes à des "interprétations à l'infini,"¹⁰ une "forme aussi vague que possible exprès pour ne pas donner d'interprétation".¹¹

Il nous semble que ce désir d'ouverture infinie du texte à la signifiante, même s'il se réclame de Barthes¹² ou de Kristeva,¹³ n'est qu'un leurre productif pour attendre le plus longtemps possible avant de prendre parti et pour confier cette tâche extrême au lecteur-spectateur. Là où le théâtre se distingue du texte lu, c'est qu'il peut montrer ou cacher ce que le texte déjà dit. Deux tactiques sont possibles: montrer ce qui n'est pas dit (c'est ce que propose souvent la représentation historicisée) ou, comme le fait Vitez, champion de l'ouverture du texte aux significations, "ne pas montrer ce qui est dit", ne pas "développer indifféremment et impunément n'importe quel point de vue"¹⁴ mais "se livrer à des variations infinies" qui "auront un lien entre elles".¹⁵ Ce type de mise en scène instaure un jeu perpétuel entre montrer/cacher, texte et scène. Le sens n'est accessible au spectateur que s'il se soumet à une pratique qui défriche les signes scéniques autant que les signifiés du texte. Antoine Vitez en est aujourd'hui le meilleur représentant: "Le plaisir théâtral, pour le spectateur, gît dans la différence entre ce qu'on dit et ce qu'on montre (. . .), autrement, quel intérêt éprouverait-il pour le théâtre? C'est la différence qui est intéressante."¹⁶ Ce qui me semble excitant pour le spectateur tient à cette idée: ne pas montrer ce qui est dit".¹⁷

Avec cette approche, la dialectique entre texte et scène est véritablement instituée (alors que jusqu'alors, la scène découlait toujours de la lecture du texte). La mise en scène devient la mise en valeur de ce que J.-L. Rivière nomme, en référence au travail de Vitez sur Racine, la "pantomime du texte", donc "des décalages successifs,

des sautes entre ces deux séries pour faire du texte, ensemble de paroles, un geste (mouvement que la diction *détaillée* de chaque alexandrin accentue) qui au même titre que le geste corporel de l'acteur, son déplacement (et dans un rapport dialectique/ludique avec lui) contribue à écrire ce nouveau texte qu'est le spectacle.¹⁸ Le texte spectaculaire est devenu d'une telle complexité et indécidabilité que son récepteur doit lui-même chercher à s'orienter dans le dédale des signifiants sans jamais pouvoir réduire ceux-ci à un signifié, à une communication. Se révèle alors non pas la communicabilité du sens, mais l'"opacité irrémédiable au sein du langage lui-même" (Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel*, p. 84), le défi jeté à une science ou une sémiologie de communication.

3. Insuffler, décentrer, dérythmer

La mise en scène de l'oeuvre classique, ou plutôt sa *mise en bouche*, est censée désormais lui insuffler un sens physique et respiratoire qui est la conséquence de son énonciation globale. Les recherches actuelles sur le rythme de la diction et de la versification classique, sur le jeu vocal et gestuel tendent toutes, qu'elles proviennent de Brook, Mnouchkine (les *Shakespeare*), Vitez (*Phèdre, Britannicus, Le soulier de satin*) ou de Grüber (*Bérénice*), à dérythmer le texte dans sa lecture première (évidente ou habituelle). Le théâtre, et l'énonciation scénique deviennent, à travers le jeu de l'acteur, nouveau prêtre de la profération, le lieu mythique où cette dérythmisation imprime à l'oeuvre classique un sens nouveau. Or, tout ceci a déjà été ébauché par Juvet dans sa théorie de la lecture du texte, de sa respiration et de son "exécution". Le texte, même classique, est encore et toujours utilisé. Seules l'étiquette et la recette postmodernes sont nouvelles. Dans la perspective postmoderne, le texte, qu'il soit classique ou moderne, n'est plus le dépôt du sens en attente d'une mise en scène qui l'exprime, l'interprète, le transcrit, un sens sans problème que les hommes de théâtre (dramaturge, metteur en scène, acteur) peuvent dégager à force d'érudition et de patience. Ce texte est devenu une matière signifiante, en attente de sens, un objet du désir, l'hypothèse d'un sens (parmi d'autres) qui n'est sensible et concrétisé que dans une situation d'énonciation donnée grâce aux efforts conjugués de la mise en scène et du public (récepteur de l'énonciation).

La réévaluation du texte, l'expérimentation sur l'*Oeuvre* classique considérée comme carrefour de sens vont de pair avec un changement dans le paradigme dominant de la représentation théâtrale, et singulièrement de la représentation classique. Ce ne sont plus le texte et la fable qui sont au centre de la représentation, ni même l'espace et les systèmes scéniques (l'écriture scénique) comme à l'étape suivan-

te, celle de l'époque classique de la mise en scène: ce sont à présent le temps, le rythme et la diction. Le rythme et la parodie deviennent le système signifiant de la mise en scène sur lequel tous les autres ont tendance à se greffer.

J'aime, déclare symptomatiquement Antoine Vitez, la prosodie, j'aime la rime, qui me paraissent plus importantes que les chocs d'images pures où voulait se réfugier la poésie contemporaine depuis le surréalisme.¹⁹

Dérythmer la lecture expressive dite naturelle pour dépasser la lecture purement psychologisante ou philologique, pour essayer ou imposer divers schémas, rythmiques "extérieurs" au texte, telle est, actuellement, la grande entreprise du théâtre (qu'il s'agisse du Théâtre du Soleil ou du travail de Vitez et de Villégier sur les classiques français du XVII^e siècle).

4. *La Tradition et les traditions*

Pour ce qui est du théâtre, et non plus seulement du drame, sa pratique s'inscrit nécessairement dans une tradition, ne serait-ce que parce que l'institution où il se développe est la somme de contraintes matérielles et qu'elle est influencée par d'autres théâtres du passé et du présent. Certaines institutions--ce fut longtemps et c'est encore en partie le cas de la Comédie-Française--ont pour mission de conserver un répertoire et un mode de jeu dont elles s'estiment l'héritière, ceux des classiques français du XVII^e siècle en l'occurrence. Mais le débat est toujours ouvert de savoir si ces institutions conservent réellement la tradition des classiques qui prévalait à l'époque de leur création. Tout le renouvellement de la mise en scène des classiques en France, depuis Artaud, Copeau ou Jouvet, provient d'une critique des traditions falsifiées de la Comédie-Française ou des institutions officielles. Copeau voulait "rapprocher les oeuvres de la "vraie tradition" en les délivrant des apports dont, depuis trois siècles, les ont surchargées les comédiens officiels."²⁰ Vilar, en 1955, était déjà beaucoup plus sceptique quant à la possibilité de reconstituer certaines formules théâtrales du passé, étant donné que les traditions orales gestuelles du savoir théâtral sont mortes avec les comédiens.²¹

La transmission orale et gestuelle, plus sûre et légitime, dans le cas du théâtre, que la transcription par écrit, ne garantit pas encore un respect de l'héritage et de la tradition, car le risque est grand que ne soient transmis que des bribes d'informations, des "trucs" et des procédés bon marché. Jouvet (et à sa suite Vitez) insiste à juste titre sur la difficulté d'hériter de l'esprit de *la Tradition*. Il oppose *les*

traditions, "procédés, trucs, (. . .) manies, copiés et recopiés les uns sur les autres; scories inutiles dont le travail théâtral devrait se débarrasser, à la Tradition, c'est-à-dire l'histoire du théâtre, "la continuité de ses exercices, de ses représentations, de ses oeuvres, de ses comédiens."²² Dans le même esprit, Vitez souhaite réinventer la tradition en s'en démarquant: "Il s'agit de refaire la tradition, mais non d'en être dupes. Si on réinvente la tradition, en même temps on la présente de manière critique; on en reçoit la convention mais on n'y croit pas."²³ Avec Vitez, on se rend compte de l'attitude résolument (post) moderniste de ce type de mise en scène. Il n'est plus question de conserver la tradition (tâche d'ailleurs impossible, même à la Comédie Française), ni d'en saisir l'essence (Copeau, Jouvet), ni bien sûr, de la tordre à des fins réalistes socialistes (Brecht), il s'agit à présent d'inscrire le travail moderne dans la tradition classique. L'actuelle méfiance "post-brechtienne" pour toute mise en scène sociologique recouverte d'un épais commentaire économique-politico-socio-critique n'a point d'autre cause que ce type de projet vitézien, où le rapport à l'héritage de la tradition n'est plus affaire d'appropriation bourgeoise ou d'assimilation socialiste, mais d'usage "intertextuel et ironique des codes de jeu traditionnels et des conventions scéniques."²⁴ Or cet usage des codes, c'est autant la mise en scène d'avant-garde qui le réalise en travaillant sur les oeuvres classiques que le travail post-moderne de créateurs comme Robert Wilson, Richard Foreman ou Laurie Anderson. Plutôt que de chercher à cerner une écriture dramatique postmoderne, il est plus légitime d'interroger la mise en scène quant à son attitude face au sens: y croit-elle? Le désire-t-elle? Cherche-t-elle à le saisir?

5. L'héritage du théâtre postmoderne

On a déjà signalé la difficulté de saisir tangiblement la manière d'hériter du théâtre. Pour le texte dramatique, il est relativement facile d'observer le rapport de la modernité à la tradition, d'examiner, avec Szondi par exemple, comment une forme dramaturgique est contredite et réappropriée par le théâtre expressionniste ou épique. Mais pour l'art de la mise en scène? La trace textuelle (indications scéniques, lazzi, texte des dialogues, description extérieure des événements scéniques) n'est qu'un résidu bien mince de la représentation, et qui voudrait hériter d'un résidu? C'est donc sans grand regret que la mise en scène ou le théâtre postmodernes renoncent à l'héritage textuel et dramaturgique, comme pour mieux assimiler la tradition du jeu, en particulier l'événement unique et éphémère de la théâtralisation et de l'énonciation scénique, ce que Helga Finter nomme "les conquêtes de la pratique théâtrale historique":

Dieses Theater ist postmodern, insofern es die Errungenschaften historischer theatralischer Praxis nicht negierend im Namen blinder Fortschrittgläubigkeit und eines Ursprungsmythos zerstört, wie dies noch bei der historischen Avantgarde der Fall war, sondern die Konstituenten des theatralischen selbst in ihrer Zeichenhaftigkeit dramatisiert. Dieser Prozess der Negativität zerstört also nicht, sondern produziert in einer Bewegung der Dekonstruktion seinen eigenen Metadiskurs mit (. . .)

Postmodernismus, verstanden als Dekonstruktionspraxis verhält sich gegenüber der historischen Tradition und dem eigenen Wirken semiotisch, d.h. seine Praktik generiert zugleich ihren eigenen Metadiskurs mit, indem sie auf die Unendlichkeit des Zeichens öffnet und die Bedigungen seines Wirkens erfahrbar macht

Ce théâtre est postmoderne, dans la mesure où il ne détruit pas, en les niant au nom d'une croyance aveugle au progrès et d'un mythe des origines, les conquêtes de la pratique théâtrale historique, comme c'était encore le cas dans l'avant-garde historique, mais où il dramatise les constituants de la théâtralité dans leur dimension de signe. Ce procès de la négativité ne détruit donc pas, mais au contraire produit, dans un mouvement de déconstruction, son propre métadiscours (. . .)

Le postmodernisme, conçu comme pratique de destruction, se comporte, face à la tradition historique, et à sa propre activité, de manière sémiotique, c'est-à-dire que sa pratique génère en même temps son propre métadiscours, en s'ouvrant sur l'infinité du signe et en rendant lisible les conditions de son activité.²⁵

On voit toute la différence entre les avant-gardes historiques (le modernisme) et le postmodernisme: ce dernier n'éprouve plus le besoin de nier une dramaturgie ou une conception du monde (comme le faisait encore le théâtre de l'absurde par exemple); il s'applique à effectuer sa propre déconstruction comme méthode pour s'inscrire, non plus dans une tradition thématique ou formelle, mais dans l'autoréflexivité, dans le commentaire de son énonciation, et donc dans son fonctionnement même; comme si tous les contenus et les formes n'avaient plus aucune importance au regard de la conscience du fonctionnement, de l'énonciation, de "l'ordre du discours" des artistes ("Die Redeweise der

Künstler", comme dit Adorno).²⁶

Ainsi, malgré l'incohérence thématique des énoncés, l'Oeuvre postmoderne garde une cohérence de son énonciation, souvent même une grande simplicité, voire naïveté, de son principe organisateur, un principe d'harmonie qui organise l'oeuvre "au moins comme un point de fuite."²⁷ D'où l'impression que donne maint texte postmoderne, ou mainte mise en scène, de n'être plus qu'un jeu formel de variations qui n'engagent plus ni le sens ni l'idéologie, cet enfermement de la modernité sur elle-même qui produit la clôture postmoderne, le fait que le postmodernisme nie toute idée de changement et de progrès.²⁸

Ce processus d'auto-contemplation narcissique²⁹ de l'oeuvre d'art postmoderne qui l'isole fièrement de toute influence ou héritage des contenus, en la réduisant à la conscience de son propre mécanisme homéostatique, n'est pas seulement la marque d'oeuvres créées pour signifier ce mécanisme (comme, dans le spectacle de Robert Wilson, *I was sitting on my patio* . . . ou dans sa récente mise en scène d'*Hamlet-Machine* de Heiner Müller), il est fréquemment repris dans la mise en scène d'oeuvres classiques. Ainsi dans la *Bérénice* de Vitez, en 1980, au Théâtre des Amandiers, la scénographie de Claude Lemaire indique la réflexion du théâtre sur lui-même, en posant sur la grande scène une seconde scène où se jouent certaines actions. Parfois, c'est l'acteur qui, comme dans le *Britannicus* des mêmes Racine/Vitez, se cite lui-même, fait des clins d'oeil, pousse au maximum de l'"ironie baroque" (Barthes) l'emphase et le pathétique des situations. Dans tous ces cas, c'est bien l'énonciation qui est consciente d'elle-même au point de faire sens et de parasiter l'énoncé de la fable et le déroulement des motifs.

Le rapport du théâtre ou de la mise en scène postmodernes à l'héritage classique ne passe donc pas par une reprise ou un rejet d'une thématique, mais par l'invention d'un autre type de rapport que l'on pourrait comparer à la mémoire de l'ordinateur. Ce théâtre postmoderne, en effet, est pour ainsi dire capable de stocker, de mettre en mémoire ces références culturelles qui se réduisent souvent à des informations banales et répétitives (langage de la publicité, de l'idéologie, de la conversation courante). Cette mise en mémoire s'effectue par la répétition de *patterns* syntaxiques comme dans *Kaspar* de Peter Handke ou *Goldene Fenster* de Bob Wilson par des reprises de phrases (Wilson: *I was sitting on my patio*) ou par des actions (mise en scène d'*Hamlet Machine* de H. Müller par R. Wilson). Toute nouvelle information est immédiatement comparable à ces formules rapidement mises en mémoire et disponibles à tout moment. A ce phénomène de mémoire très rapide, mais très courte, qui remplace les allusions culturelles de l'oeuvre classique à un héritage très lourd, s'ajoute celui du refus de la notation en vue d'une conservation ou

d'une répétition de la représentation. Selon Adorno, l'idée de la durée des oeuvres témoigne d'une conception bourgeoise de la propriété, elle est aussi éphémère que l'époque bourgeoise et est totalement étrangère à certaines périodes et à de grandes productions.

En terminant l'*Appassionata*, Beethoven aurait dit que cette sonate serait encore jouée dix ans après. La conception de Stockhausen d'après laquelle des oeuvres électroniques, non transcrites au sens traditionnel, sont aussitôt "réalisées" dans leur matériau et sont susceptibles de disparaître avec lui, est prodigieuse comme conception d'un art de prétention emphatique qui cependant serait prêt à se perdre.

Von Beethoven wird überliefert, er habe beim Abschlusse der Appassionata gesagt, diese Sonate werde noch nach zehn Jahren gespielt werden. Die Konzeption Stockhausens, elektronische Werke, die nicht im herkömmlichen Sinn notiert sind, sondern sogleich in ihrem Material "realisiert" werden, könnten mit diesem ausgelöscht werden, ist grossartig als die einer Kunst vom emphatischem Anspruch, die doch bereit wäre, sich wegzuerwerfen.³⁰

La musique de Stockhausen, comme le théâtre de Wilson ne sont en effet ni notables, ni répétables. La seule mémoire que l'on peut en conserver est celle des perceptions plus ou moins distraites du spectateur ou le système plus ou moins cohérent et serré de ses reprises ou allusions. L'oeuvre, une fois "performée", disparaît à jamais. Paradoxalement, c'est à l'ère de la reproduction mécanique presque parfaite de tout phénomène technique, que l'on prend conscience que le théâtre est éphémère, qu'il ne peut être reproduit et qu'il serait vain de vouloir le noter pour le répéter. Non seulement, ce théâtre n'hérite que de bribes d'informations déversées à longueur de journée par les médias ou la banalité des discours quotidiens, mais encore il ne saurait lui-même se prêter à un emprunt, à une filiation, ou à un héritage. Il a une mémoire implacable bien que très courte.

On a parlé, du fait de cette coupure du cordon ombilical de l'oeuvre avec une tradition ou un héritage d'une fin de l'histoire, de la "fin de l'humanisme"--comme dit Schechner--³¹ ou encore de la fin de l'homme, qui, selon la vision de Foucault, "s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable."³² Et il est certain que l'homme qui apparaît dans les textes de Samuel Beckett, Peter Handke, Botho Strauss ou Michel Vinaver a pour ainsi dire perdu son identité ou du moins ses contours. L'homme n'a plus rien d'un individu inscrit dans

l'histoire ou historique qui règle toutes les questions. Il n'est pas davantage un numéro, un chiffre, un être aliéné ou un comportement absurde--comme dans le théâtre du même nom. Il serait plutôt devenu un porteur/échangeur de discours, une machine à débiter du texte qui n'est pas soumis au vraisemblable d'une situation dramatique.

Cet effacement du personnage, de l'héritage, de la mémoire n'entraîne pas pour autant, comme pourraient le faire croire des slogans "poststructuralistes" mal compris, une fin de l'homme, mais tout au plus--on ne sait si c'est guère mieux--une avalanche de discours qui ne prétendent plus être liés à une action visible sur le monde, un héritage qui se déverse sur les héritiers sans qu'ils aient le choix de l'accepter, de le refuser ou de faire leur tri.

6. *Tradition, modernité, postmodernisme*

Il n'est pas aisé--on vient de le voir--de situer temporellement et/ou logiquement les notions de tradition/modernité/postmodernisme. La frontière est d'autant plus floue que le postmoderne semble s'élaborer sur l'impossibilité même de continuer à opposer tradition et modernité, devenant, selon Baudrillard, une "culture de la quotidienneté":

La tradition vivait de continuité et de transcendance réelle. La modernité ayant inauguré la rupture et le discontinu s'est refermée sur un nouveau cycle. Elle a perdu l'impulsion idéologique de la raison et du progrès et se confond de plus en plus avec le jeu formel du changement.³³

1° *Dépolitisation*

A en croire Baudrillard, la modernité dégénère donc en post-modernité, par une sorte d'usure naturelle. D'où son image de conception dépolitisée, voire réactionnaire de l'art.³⁴ Selon Habermas,³⁵ le postmodernisme serait lié à un retour des néoconservateurs, à une réaction sensible dans les années 70 et 80, à un mouvement de repli idéologique et de dépolitisation, à ce que Michel Vinaver a nommé la fin de la "tyrannie des idéologies qui a marqué les années d'après-guerre."³⁶ On ne peut nier ce recul politique, ce refus de poser, comme dans les années 50 et 60, les questions en termes de contradictions sociales, la difficulté du marxisme, philosophie autrefois dominante de l'intelligentsia, à se régénérer pour dépasser les slogans des partis frères à l'Est, les consignes à court terme des partis communistes occidentaux, la perte de confiance des intellectuels, trop

longtemps tenus pour négligeables et méprisés à droite comme à gauche. Il en est résulté une "nouvelle philosophie" beaucoup plus désabusée et cynique, spécialisée--un peu comme le discours postmoderne--dans l'analyse des mécanismes froids du pouvoir et du fonctionnement de la société. D'où l'extrême méfiance face à tous les héritages, singulièrement ceux du marxisme, et la fascination pour la manipulation textuelle et à la déconstruction de toute oeuvre, classique ou moderne. Le postmodernisme s'abstient de toute radicalité et de toute négation; il pille les styles précédents pour en extraire ce qui lui convient dans le moment; il refuse ce qu'il nomme l'unilatéralité d'une lecture ou le discours monolithique d'une mise en scène; il relativise toute interprétation, propose des pistes de sens qui se contredisent ou se neutralisent. "En congédiant le moderne, le postmoderne décrète l'extinction des problèmes."³⁷ Il prône l'indifférenciation des langages ou des productions culturelles.

2° Cohérence et totalité

La défiance face à l'oeuvre d'art comme totalité ne date pas du postmodernisme: la théorie épique brechtienne constatait déjà qu'"il n'est rien de plus malaisé que de rompre avec l'habitude de considérer un spectacle artistique comme un tout."³⁸ Mais la prise en pratique de cette fragmentation n'est réalisée que lorsqu'on prend l'habitude de recentrer l'oeuvre, de la compléter, de la fonder sur l'illusion de totalité. Seules des oeuvres répétitives ou fragmentaires d'un tout à venir (les différentes parties de l'Opéra de Robert Wilson, *Civil Wars*, par exemple) sont assez fortes pour résister à la volonté de totalisation et de réunification. Plus rien en effet ne semble capable d'intégrer l'oeuvre à un tout, tant est profonde pour le postmodernisme, ce que Lyotard nomme "L'incrédibilité à l'égard des métarécits."³⁹ La fin de la totalité n'exclut toutefois pas l'exigence de cohérence qui la réintroduit et l'instaure en principe.

A l'incohérence apparente de l'objet théâtral postmoderne s'oppose en effet une cohérence de son mode de fonctionnement et de sa réception. La cohérence ne concerne plus le mode de fabrication ou la genèse de l'oeuvre qui seraient liés à un auteur individuel, il se situe au niveau de l'expérience esthétique et de la réception et de leur loi formelle.⁴⁰ Le faire, le processus de sa fabrication, puis de sa réception, dépasse toujours l'oeuvre. Alors que chez Brecht--qui s'arrête au seuil même du postmodernisme--la fabrication et le processus sont encore donnés en fonction du fabriqué, du sens à produire, après lui, chez Beckett, par exemple, le faire et l'énonciation sont un signifiant irréductible à un signifié, à une thèse. Et surtout, il s'agit de partir de l'expérience esthétique du récepteur: "L'expérience spécifiquement

esthétique, le fait de se perdre dans les oeuvres d'art, ne se soucie pas de leur génèse."⁴¹

3° Contamination de la pratique par la théorie

Pour apprécier l'oeuvre--à défaut de la saisir et de l'expliquer--, il s'agit donc de comprendre son fonctionnement. D'où le caractère systématique, conceptuel et abstrait de beaucoup de ces oeuvres d'art. La théorie déborde sur la pratique, il devient difficile de séparer ou distinguer le dispositif de production-réception du travail herméneutique du spectateur. Cet art postmoderne utilise et réinvestit la théorie et le processus de production du sens à tous les moments et les lieux de la mise en scène. Le Texte et la mise en scène deviennent l'enjeu d'une pratique signifiante, en s'ouvrant à une série de pistes qui se contredisent, se recourent, s'éloignent de nouveau, se refusant à une signification centrale ou globale. La pluralité des lectures est garantie par celle des énonciateurs (acteur, musique, rythme global de la présentation des systèmes de signes), par l'absence ou la mobilité de la hiérarchie entre les systèmes scéniques. On devine ici combien la théorie du Texte et du rythme⁴² influent sur la pratique scénique; c'est bien la décision théorique de partir d'un schéma rythmique, vocal, intonatif, chorégraphique qui donne son sens pratique au Texte dramatique et/ou à la représentation. La théorie ne se nourrit plus d'une pratique, préalable et incontestée, elle génère cette pratique. Le théâtre postmoderne élève la théorie au rang d'une activité ludique, il propose comme seul héritage la faculté de rejouer (re-play) le passé au lieu de prétendre l'assimiler en le recréant.

Université de Paris VIII

Notes

1. Ce texte complète et développe quelques passages de notre article "The Classical Heritage of Modern Drama," *Modern Drama*, vol. XXIX, number 1, March 1986, p. 1-22.
2. Peter Szondi. *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, Suhrkamp, 1956.
3. Theodor W. Adorno. *Asthetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 235, traduction française: *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, p. 210.
4. Ibid., p. 235-236, tr. fr., p. 210.
5. Ibid., tr. fr., p. 206.
6. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 529.
7. Antoine Vitez, "Le devoir de traduire," *Théâtre public*, n  44, mars-avril 1982, p. 8.
8. Cf. Genia Schulz. "Abschied von Morgen." Zu den Frauengestalten im Werk Heiner M llers, *Text und Kritik*, n  73, 1982.

9. La page suivante reprend un développement de notre article "Du texte à la scène: l'histoire traversée," *Kodikas/Code*, vol. 7, n° 1-2, 1984.
10. Peter Brook, *Travail théâtral*, n° 18, 1975, p. 87.
11. *Ibid.*, p. 87.
12. "Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre, c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait." (S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 11).
13. Kristeva définit la "pratique signifiante" comme "une scène où s'engendre ce qui est entendu comme structure," (*Semiotike*, Paris, Seuil, 1969, p. 301).
14. "Conversation entre Gildas Bourdet et Antoine Vitez sur *Britannicus* de Racine," *Journal mensuel du Théâtre National de Chaillot*, n° 1, 1981, p. 4.
15. *Ibid.*, p. 4.
16. "Ne pas montrer ce qui est dit. Entretien d'Antoine Vitez avec Emile Copfermann," *Travail théâtral*, XIV, hiver 1974, p. 50.
17. *Ibid.*, p. 42.
18. Jean-Loup Rivière, "La pantomime du texte," *L'autre scène* n° 3, 1971, p. 5.
19. Antoine Vitez, "Un plaisir érotique," *Théâtre de l'Europe*, n° 1, p. 82.
20. Jacques Copeau, *Registres*, II, Paris, Gallimard, p. 73.
21. Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris Gallimard, Collection Idées, p. 59-60.
22. Louis Jouvet, "Tradition et traditions," *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1951, p. 165.
23. Antoine Vitez, "Molière: vers une nouvelle tradition," *L'Ecole et la Nation*, n° 287, décembre 1987, p. 51. L'opposition entre *classique* et *tradition* est précisément mise en question par le postmodernisme (cf. nos articles cités en notes 1 et 24). "L'opposition du moderne et du classique n'est pas chronologique. Le classique n'est pas l'ancien. La modernité est une manière du temps, comme on dit une manière de table ou une manière de penser. Elle ne consiste pas seulement dans une attention particulière portée au futur plutôt qu'à la tradition," Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p.71.
24. Cf. notre étude à propos du *Jeu de l'amour et du hasard* mis en scène par Alfredo Arias, "Une singerie postmoderne en trois bonds," *Communication* au colloque *L'Age du Théâtre en France*, Toronto, mai 1987.
25. Helga Finter, "Das Kameraauge des postmodernen Theaters," *Studien zur Aesthetik des Gegenwartstheaters*, Ch. W. Thomsen (ed.), Heidelberg, Carl Winter, 1985, p. 47 et p. 67.
26. Adorno, op. cit. p. 236 (tr. fr. p. 210).
27. Adorno, op. cit. p. 236 (tr. fr. p. 210).
28. Le lien avec la problématique Tradition/modernité est clairement établi par Baudrillard dans son article *Modernité* de l'*Encyclopedia Universalis*. Cf. plus bas, la citation, note 33.
29. Cf. à ce sujet Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfried Laurier University Press, 1980.
30. Adorno, op. cit. p. 265 (tr. fr. p. 236).
31. Richard Schechner, *The End of Humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
32. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398.
33. Jean Baudrillard, article "Modernité," *Encyclopedia Universalis*, 1985, vol. 12, p. 426.
34. Lyotard dans *Le Postmodernisme expliqué aux enfants* (Paris, Galilée, 1986) met également en doute la notion de progrès que contient le mot *postmoderne*, alors que la notion le récuse: "Cette idée de chronologie linéaire est parfaitement "moderne". Elle appartient à la fois au christianisme, au cartésianisme, au jacobinisme: puisque nous inaugurons quelque chose de complètement nouveau, nous devons donc remettre les aiguilles de l'horloge à zéro. L'idée même de modernité est étroitement corrélée avec le principe qu'il est possible et nécessaire de rompre

avec la tradition et d'instaurer une manière de vivre et de penser absolument nouvelle. Nous soupçonnons aujourd'hui que cette "rupture" est plutôt une manière d'oublier ou de réprimer le passé, c'est-à-dire de le répéter, qu'une manière de le dépasser" (p. 120-121). "Le post-" du "postmoderne" ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash-back*, de *feed-back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en "ana-", un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose, qui élabore un "oubli initial" (p. 126).

35. Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity" *New German Critique*, n° 22, Winter 1981, p. 13-14.

36. Michel Vinaver, "Sur la pathologie de la relation auteur-metteur en scène," *L'Annuel du théâtre*, Saison 1981-1982, l'annuel du théâtre, 1982.

37. Jean-François Lyotard, "Du bon usage du postmoderne," *Magazine littéraire*, n° 239-240, mars 1987, p. 96.

38. B. Brecht, "Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois," *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, p. 591, Paris, L'Arche 1972.

39. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

40. Adorno, op. cit., p. 267 (tr. fr. p. 258).

41. Adorno, op. cit., p. 267 (tr. fr. p. 238).

42. Patrice Pavis, article "Rythme," *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987 (2e édition).