

La postérité d'un postmodernisme dramatique

IULIA POPOVICI

Starting in the latter part of the '60, postmodernism played several roles throughout its onstage performance "career" – ranging from *happening* performance art forms to *guerrilla* theatre. These artistic forms of expression were marked by an increasingly pronounced diminution (eventually turning to sheer dissolution) of the gap separating the artist from spectators, *intermediacy*¹/*interdisciplinarity*², the antithetical (yet, complementary) polarization between the hyper-technological drive and the exclusive accentuation of the concrete reality underpinning the performer's scenic presence – associated to the gradual reduction of the role played by the theatre text *per se*, within the dynamics of the show³. In the long run, the evolution of what is considered to be constituting *performance art* did not lead to the disappearance of the dramaturgy concept, but to the emergence of new types of writing designed for theatrical interpretation, ranging from documentary dramas to, let's say, the manifest – which literally pulverised the Aristotelian theories about the text.

It is this particular dimension pertaining to the postmodern character of showbiz, which is best, if not solely represented in the Romanian language theatre through the work of dramaturgy practitioners like Gianina Cărbunaru and Nicoleta Esinencu – a text author, whose texts authorise, in turn, shows that are a pure spectacle.

Mots-clés: postmodernisme scénique, *happening*, *performance art*, l'art *live*, théâtralisation du texte, le théâtre documentaire

Si pour la littérature, les arts visuels ou la musique, le postmodernisme se prête à de périodiques (et néanmoins permanentes) révisions de paradigme, pour ce qui est du théâtre la situation est encore plus compliquée vu que, par tradition, il s'agit d'une structure de synthèse qui mélange, dans un équilibre fragile, éléments de texte / littéraires, d'architecture, de musique et d'arts visuels. Depuis la fin des années '60, le postmodernisme scénique a aligné des formes – allant du *happening* au théâtre de guerilla – qui réduisaient jusqu'à l'anéantissement la distance entre l'artiste et le spectateur, qui privilégiaient l'intermédialité /interdisciplinarité et la polarisation antithétique (mais complémentaire) entre une technologisation à outrance et la focalisation exclusive sur la réalité scénique du performer, le tout allant de pair avec l'amenuisement progressif du rôle du texte de théâtre dans le spectacle.

«L'émergence des formes artistiques de néo-avangarde, tels les *happenings*⁴, les installations⁵, les créations du type Fluxus⁶ et celle du *performance art*⁷ ou de l'art *live* se solde par une attention redoublée tournée vers la matérialité du spectacle de théâtre, par de nouveaux

défis qui remettent en question la domination du texte. Les premiers défis remontent à l'avant-garde historique, à Antonin Artaud au premier chef. Désormais, le texte ne sera plus qu'un élément dans la scénographie et «l'écriture performative» générale du théâtre. «⁸ Voici l'une des prémices de l'étude de Hans-Thiess Lehmann laquelle, publiée en allemand en 1999 (*Postdramatisches Theater*) ne sera traduite en anglais qu'en 2006⁹: toutes les formes rattachables à ce domaine que l'on peut appeler théâtre dans la plus large acception qui soit se réclament de l'éloignement de ce que l'on appelle spectacle comme interprétation d'un texte préexistant: elles évoluent de l'art en tant que *mimesis*, que reproduction/imitation de la vie vers l'art en tant que prolongement/emphase de la réalité, en compétition avec la vie elle-même pour laquelle chaque scénario textuel est unique et irrépétable. C'est la définition de Lehmann – qui tente de s'écarter de la notion de *performance art* puisque sa théorie s'étend aux mises en scène traditionnelles aussi qui brisent les cadres et les canons du dramatique – pour le théâtre postdramatique.

Dans le long terme pourtant (et Lehmann lui-même semble agréer l'idée), cette évolution vers le théâtre *postdramatique* ou vers ce que l'on appelle *performance art* n'a pas éliminé le concept de dramaturgie¹⁰, elle a permis l'éclosion de nouveaux types d'écriture pour le théâtre allant du docu-drame au manifeste, aux collages, aux textes écrits d'après la dictée automatique etc qui ont dynamité les théories aristotéliennes du texte beaucoup plus que ne l'avait fait déjà, dans la première moitié du XX^e siècle, la dramaturgie brechtienne.

C'est précisément cette dimension du postmodernisme du monde du spectacle qui trouve sa meilleure expression dans le théâtre de langue roumaine – encore que, grâce à d'heureuses exceptions, elle ne soit pas la seule – soutenue par Gianina Cărbunaru et Nicoleta Esinencu, auteurs de textes et, en même temps, auteurs de spectacles¹¹.

En fait, dans l'espace théâtral de langue roumaine¹² le postdramatique reste encore une référence plutôt théorique: la scène est toujours dominée par la figure tutélaire du metteur en scène démiurge, qui entretient, encore, une étroite relation ambivalente de *amo et odio* avec le texte.

Perçu comme un développement théâtral postmoderniste qui choisit, souvent, la déconstruction, d'une perspective pragmatique, des textes dramaturgiques accrédités (un *odio* en version «soft», chargée d'ironie), le genre de spectacle pratiqué par Radu Afrim¹³ n'est point une exploration du potentiel performatif de certains textes mais simplement «une stylistique d'auteur». La plupart des spectacles d'Afrim (si l'on excepte *Kinky ZoOne* et *America-stie-tot*¹⁴, réalisés dans le bar de Green Hours, postmodernistes par la gratuité et l'antiesthétisme et postdramatiques par la primauté accordée à l'improvisation et à l'interactivité, «déconstructionnistes» en référence appuyée envers les canons qu'ils décomposent) ne vont pas au-delà d'un modernisme attardé ou d'un postmodernisme titubant. Ce que Afrim (et non seulement lui mais aussi d'autres metteurs en scène de la jeune génération, Radu Apostol¹⁵, par exemple) fait entrer dans la pratique de la scène roumaine c'est la préférence pour des comédiens dont les données psycho-physiques se rapprochent jusqu'à une identification souhaitée avec celles du personnage à interpréter et, aussi, l'abandon presque total de la construction et de la composition; ce que Afrim et Apostol tentent d'obtenir du comédien – et leurs spectacles en sont souvent très fragilisés – c'est de faire en sorte que ce dernier assume jusqu'aux dernières

conséquences la situation théâtrale comme réelle pour ce qui est du soi «civil». «De la vie, de la vie, pas de fiction», réclame un artiste roumain hip-hop très en vogue¹⁶, sauf que des comédiens capables d'interpréter l'art comme réalité sont encore en œuf, dans un théâtre dont l'école interprétative se réclame encore furieusement de Stanislavski.

Le théâtre roumain d'aujourd'hui compte une figure à part: Carmen Lidia Vidu. C'est la seule auteur de spectacles qui utilise comme élément fondamental les nouvelles technologies¹⁷ dans des structures de scène où le texte reste un élément indispensable mais de toute évidence secondaire. Bien accueillies en milieu *underground*, ses mises en scène passent difficilement ou pas du tout dans le *mainstream* et dans le monde du théâtre en général. Pour le moment, elles se cherchent un langage commun avec celui que l'on connaît et accepte.

Les mises en scène de Gianina Cărbunaru dont l'expérience dramaturgique influencée par la philosophie Royal Court Theatre la pousse donc de plus en plus vers une écriture –, révèlent un penchant «performatif» vers des explorations inédites de l'espace. Ses textes¹⁸ ont valeur performative dans la mesure où ils sont mis en scène par elle-même¹⁹ (à remarquer pourtant que *Stop the Tempo*, travaillé avec les trois comédiens à partir de leurs expériences concrètes et allant jusqu'à la lecture *live* des coordonnées de leurs cartes d'identité est bien plus proche du performatif que son texte suivant, *mady-baby.edu*, où les monologues-manifestes de révolte sociale sont «glissés» dans une structure théâtrale conventionnelle). Dans la mise en scène de la pièce de Maria Manolescu *Sado-Maso Blues Bar*²⁰, le potentiel dramatique est exploité par une exploration resemantisée de l'espace réel. Si *après-demain avant-hier* est une pièce distopique, où l'on perçoit des échos de Thomas Pynchon et Don DeLillo et qui se réclame d'un postmodernisme méfiant de la convention des pratiques sociales «bonnes» vs «mauvaises», le plus récent scénario théâtral de Gianina Cărbunaru, *20/20* déclare son option (momentanément) définitive en faveur du néoréalisme scénique documentaire: elle propose un travail de mémoire critique du conflit roumano-magyar qui a ensanglanté la ville de Tîrgu Mureş en mars 1990 à travers des interviews avec des personnes bien réelles, plus ou moins impliquées dans les événements. Les interviews sont reconfigurées au grè des improvisations des acteurs. Dans une telle approche, le dramaturge s'en tient à la gestion du matériel documentaire qu'il organise en vue d'être représenté. C'est une extension (par le traitement de textes primaires non-littéraires et non-théâtraux) de la perspective sur la fonction de «geste secondaire» de la dramaturgie que lui attribue les théories de Lehmann.

La plupart des textes récents de Nicoleta Esinencu sont soit explicitement *verbatim* (méthode de construction théâtrale dans laquelle le texte dramatique reproduit le texte documenté dans le total respect de ce qui a été dit ou écrit) – comme pour *Radical.md*²¹ qui parle de racisme et xenophobie en Moldavie –, soit une documentation qui ne recourt pas à des techniques déclarées d'archivage («la collecte» du matériel ne résulte pas d'une recherche) – comme c'est le cas dans *Antidor*²² qui traite de la manipulation en tant que politique d'Etat. Les pièces de Nicoleta Esinencu²³ sont structurellement adramatiques aux normes des schémas classiques, dans la plupart des cas ils misent sur la «convention» (fausse) du monologue. Ce sont des pièces sensorielles, carnales, qui exigent la recomposition de cette carnalité dans une forme

spectaculaire mais à cause de leur brutalité (sans liaison directe avec la violence du langage) la lecture réaliste n'est possible que par litote.

Fuck you, Eu.ro.Pa! a connu trois montages différents en Roumanie²⁴: à Braşov, Claudiu Goga a adopté la formule d'un spectacle minimaliste qui met l'accent sur le jeu de l'acteur, avec un minimum de décor, au mouvement presque inexistant, avec un éclairage qui tache de mettre en lumière ce qui devrait être perçu comme un climax psychologique (le jeu de l'actrice, Ligia Stan, accentuait lui aussi le côté psychologique). À Galaţi, Alexandru Berceanu a proposé la formule du double de la voix narrative (un ego piégé par son enfance soviétique et un autre alter ego qui se renie en tentant d'assumer le règne du consumérisme, ce qui implique un vrai tour de force d'inspiration freudienne), il a imaginé aussi d'ajouter un personnage extratextuel dans la «personne» du fantôme de Lénine qui hante les lieux embarqué dans son cercueil personnel. Le spectacle de Cluj est le seul à avoir préservé le texte d'interventions, la mise en scène exprime la tentative de re-encoder le monologue dans les termes de la dramaturgie spectaculaire «classique»; on y trouve toute une construction –cohérente, d'ailleurs – d'actions scéniques. Dans les trois cas, il résulte une «théâtralisation» du texte ainsi qu'un éloignement de son essence «antibourgeoise» (il ne s'agit pas d'un lapsus de la mise en scène car *Fuck you...* aurait permis une très ample variation de versions scéniques mais d'une dépendance de la stylistique théâtrale traditionnelle). L'écriture de Nicoleta Esinencu – violente, directe et poétique à la fois, n'obéit pas à un théâtre de l'identification mais à une vision postbrechtienne de la révélation du réel servie par une rhétorique du spectacle superposée aux principes du performatif.

Et pourtant, pour définir un espace théâtral ce qui importe ce n'est pas l'existence d'approches performatives-postdramatiques, du type de celles dont nous venons de parler. L'important c'est de s'assurer qu'elles sont des points de repère reconnus.

Outre qu'elle même prête à des controverses identitaires (sans rapport avec le thème de la «citoyennete incertaine»²⁵ souvent repris dans plusieurs de ses textes mais en rapport direct avec son propre passeport²⁶), les pièces de Nicoleta Esinencu sont quasi inconnues au public roumain. *Fuck you...* est la seule pièce qu'on lui ait jouée. Une méconnaissance qui n'est pas imputable aux thèmes de ces pièces. Si le public reste perplexe devant la formule textuelle c'est surtout qu'il n'en a pas l'habitude car il y a lieu de penser que ce n'est pas l'appétit qui lui manque pour une dramaturgie performative extrêmement non-conventionnelle et agressive. Les pièces de Gianina Cărbunaru connaissent à l'étranger une fortune qui n'est guère comparable avec l'absence d'intérêt local. Certes, elles éveillent la sympathie du public mais on ne peut en dire autant pour la critique de théâtre qui reste avare en chroniques (les artistes eux mêmes manifestent une empathie assez modérée pour son théâtre vu que les mises en scène n'ont pas dépassé le niveau de la mémoire affective). Elle produit, pour la plupart, des textes qui lui sont commandés par des théâtres étrangers et participe à des projets qui l'emmènent un peu partout en Europe (Suisse, Grande Bretagne etc) alors que sa présence en Roumanie est réduite à la portion congrue; son plus récent spectacle, – *Sold Out* – qui renvoie à l'histoire de l'émigration des Saxons et des Souabes de Roumanie vers l'Allemagne Fédérale, d'après

un scénario propre qu'elle a écrit après s'être documentée auprès de ces communautés parties/«vendues» a été produit par Kammerspiele München en mai 2010.

«Il est évident que le déclin du dramatique n'est nullement synonyme du déclin du théâtre. C'est tout le contraire qui se produit: la vie sociale tout entière est théâtralisée à commencer par les tentatives individuelles de produire ou de mimer un *soi public* – ce culte que l'on a de s'autoreprésenter et de s'autorévéler par des marques de la mode ou par d'autres signes encore qui ont pour but de signaler le modèle personnel (bien qu'emprunté pour la plupart) à un autre groupe aussi bien qu'à une foule anonyme. (...) Si l'on y ajoute la pub, la mise en scène du monde des affaires et la théâtralité de l'autoreprésentation médiatisée en politique, on a tout lieu de penser que nous sommes devant une forme perfectionnée de ce que Guy Debord avait décrit comme un phénomène émergeant dans son ouvrage *La société du spectacle*. C'est un fait fondamental des sociétés occidentales contemporaines que toute expérience humaine (vie, érotisme, bonheur, reconnaissance) a trait aux *biens* ou, plus exactement, à leur consommation et possession (et non au discours). Ce qui correspond rigoureusement à la civilisation des images qui ne peut que se rapporter à l'image suivante et en produire d'autres. L'intégralité du spectacle est «la théâtralisation» de toutes les aires de la vie sociale».²⁷ En Roumanie, le seul domaine que «la théâtralisation» ne fait qu'effleurer est le théâtre lui-même.

Note et suite: L'année 2006 a vu émerger, en milieu urbain d'abord (à Bucarest), plusieurs tentatives expérimental-performatives dues à de très jeunes étudiants et diplômés de l'Université d'Art Théâtral et Cinématographique (UNATC) – Ioana Păun, David Schwarz, Bogdan Georgescu²⁸. Ce qui a commencé comme un programme de spectacles qui visaient l'expériment dans le domaine de l'esthétique (redéfinir l'espace de jeu, redéfinir le rôle passif du spectateur, de la relation spectaculaire entre le texte-scénario et l'improvisation du comédien etc), spectacles qui étaient produits en régime indépendant et «récupéraient» des pratiques théâtrales des années soixante que la Roumanie n'avait pas connues au bon moment socio-culturel, s'est poursuivi dans une direction nouvelle, que le théâtre roumain officiel n'avait guère explorée: l'art engagé. A partir de l'été 2006 et jusqu'en 2008, répartis en deux groupes (tangaProject et Offensive de la Générosité), les jeunes artistes (metteurs en scène, dramaturges, comédiens, scénographes) ont documenté par des spectacles successifs la vie – telle qu'elle s'écoule derrière les lumières de la rampe – des habitants du quartier Rahova, cet innombrable bas-fond de Bucarest.²⁹ En 2008, avec la même équipe, Bogdan Georgescu a coordonné le projet de théâtre communautaire *L'évacuation de la Maison des Étudiants de Timișoara*. En 2009, il met en train le projet-spectacle *Tournée dans les campagnes. I Am Special*. C'est une première initiative artistique-éducative destinée aux communautés rurales (le projet envisageait de soutenir la réhabilitation des maisons de la culture dans les villages). Attaquables – et attaqués – vu la forte odeur de théorie socialiste de l'artiste engagé qui s'en dégage («le relèvement du niveau intellectuel et de conscience») de la classe ouvrière, ces projets sont, avant tout, un déni des concepts de l'art élevé qui prévaut dans le théâtre roumain. L'absence d'un enjeu esthétique de premier plan leur interdit la compétition basée

sur des critères artistiques classiques (l'excellence de la beauté scénographique, la métaphore de la mise en scène etc) de la métanarration théâtrale roumaine.

Les projets d'art social, communautaire et engagé pratiqués par les artistes groupés dans l'Offensive de la Générosité, qui s'inspirent d'initiatives similaires développées aux États-Unis (Cornerstone, au premier chef) ravivent – plus ou moins consciemment – grâce à leur orientation vers le rural et les zones urbaines déshéritées, à mi-chemin de la campagne, une tradition d'engagement social qui a connu son moment de gloire dans l'entre-deux-guerres à savoir les actions culturelles de l'École de Dimitrie Gusti. Ce pourrait être la pénétration de la définition même du théâtre dans une zone encore vierge.

NOTES

- 1 T.N. i.e. Translator's Note: Auslander, after Baudrillard, defines postmodern performance as both live and mediated; see Auslander, Philip, *Presence and Persistence: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, 1992
- 2 T.N., Moran, Joe, *The New Critical Idiom*, Routledge, 2002
- 3 T.N., for example, when the *theatre* is viewed as *text* see Beckett's *Waiting for Godot*, *Endgame* etc.; <http://www.samuel-beckett.net/>.
- 4 Terme introduit pour les propres constructions performatives par un pionnier du *performance-art*, Allan Kaprow (1927-2006), qui accentue la disparition du contexte pour l'acte physique et l'annulation de la distance entre l'art et la vie.
- 5 J'utilise un équivalent approximatif de l'original *environments*, concept que Kaprow emprunte à la peinture dans les années '60 pour parler d'un spectacle (*performance*) qui éliminait les frontières conventionnelles entre la fiction et son récepteur et instituait une relation privilégiée avec l'espace «réel»-hôte. Au cours des deux dernières décennies, le terme fut remplacé par *site-specific/in situ*.
- 6 Fluxus est un réseau international d'artistes, actif dans les années '60, qui combine techniques et pratiques d'arts divers (arts visuels, musique, littérature, architecture...); le point de départ de Fluxus (l'apparition du terme d'intermédialité s'y rattache) étaient les concepts théorisés vers la fin des années '50 par le musicien John Cage, quant à la philosophie du groupe (très hétérogène, d'ailleurs), elle privilégiait la simplicité, l'accessibilité de l'œuvre d'art et l'antimercantilisme.
- 7 Vu qu'il n'existe pas d'équivalent roumain pour cette formule, je préfère lui réserver un traitement d'expression en soi et garder la forme anglaise.
- 8 Karen Jürs-Munby, *Introduction* à Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, traduit par Jürs-Munby, Routledge, 2006, p. 4.
- 9 Publiée en roumain en 2009, traduction Victor Scoradeț (Éditions Unitext, Bucarest).
- 10 Théoriquement, le sens que l'on donne au concept de dramaturgie dans le théâtre postdramatique (comme dans la *performance* en général et dans la danse contemporaine) est «la manière d'organiser le matériel qui fait le spectacle» et représente une successions de décisions qui se conditionnent réciproquement de construction de l'événement qui a lieu sur scène. Dans ce texte cependant, les deux sens seront pris en compte, y compris celui, premier, de «écriture pour le théâtre».
- 11 En suivant des voies presque totalement opposées: Cărbunariu montre un penchant pour l'exploration des valences performatives de l'espace théâtre conventionnel; Esinencu, elle, travaille exclusivement certains de ses propres textes uniquement sous forme de *performance* dans des espaces en dehors du théâtre.
- 12 République de Moldavie comprise.
- 13 *No Mom's Land* d'après Beckett (Théâtre LUNIde Green Hours, Bucarest, 2001), *Algues. Bernarda's House Remix* d'après Garcia Lorca (Théâtre "Andrei Mureșanu", Sfintu Gheorghe, 2002), *joi-megaJoy* d'après Katalin Thüroczy (Théâtre Odeon, Bucarest, 2006), *Herr Paul* de Tancred Dorst (Théâtre Tineretului, Piatra Neamă, 2009), *Miriam W. It's All Greek to Me* de Savyon Liebrecht (Théâtre "Toma Caragiu", Ploiești, 2010) etc
- 14 Les deux spectacles sont de 2005.
- 15 Son plus récent spectacle – *Comme toi-même* de Maria Manolescu (Théâtre Foarte Mic, Bucarest, 2010).

- 16 Ombladon.
- 17 *Bitter Sauce* d'Eric Bogosian (Théâtre LUNI de Green Hours, Bucarest, 2005), *I Hate Helen* de Peca Stefan (ArCuB, Bucarest, 2005), *Une station* (Théâtre de Comédie, Bucarest, 2006), *Le rossignol et la rose* d'après Oscar Wilde (Théâtre National Bucarest, 2007), *Ce n'est pas une chanson d'amour* (Festival Temps d'Image, Bucarest, 2008).
- 18 *Stop the Tempo*, *mady-baby.edu*, *après-demain avant- hier*, *20/20*, *Sold Out*.
- 19 *Stop the Tempo*, au Théâtre LUNI de Green Hours, Bucarest, 2004, *mady-baby...*, au Théâtre Foarte Mic, Bucarest, 2005, *après-demain avant-hier*, Théâtre Mic, Bucarest, 2009, *20/20*, *Studio Yorick*, *Tîrgu Mureş*, 2009; aucun des textes de Gianina Carbanariu n'a connu en roumain d'autre mise en scène professionnelle.
- 20 Théâtre Foarte Mic, Bucarest, première en mars 2007.
- 21 Créé en 2008 pour le projet *Moldova Camping* de Berlin, repris en juin 2010 à Chişinău.
- 22 Contracté par Goethe Institut pour le projet *After the Fall*, 2008-2009.
- 23 *La septième kafana*, collaboration avec Mihai Fusu et Dumitru Crudu, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* (Akademie Schloss Solitude, 2004), *Zuckerfrei* (Akademie Schloss Solitude, 2005), *Dromomania*, *Taptarap* (Biennale Périphérique, Iaşi, 2006), *A (II) Rh*, *Face Control* (Sommerfest, Akademie Schloss Solitude, 2007), *Footage* (Club 513, Chişinău, 2009).
- 24 Au théâtre «Sică Alexandrescu», Braşov, 2005 (mise en scène Claudiu Goga), Théâtre Dramatique «Fani Tardini», Galaţi, 2005 (en *coupé* avec *Zuckerfrei*, mise en scène Alexandru Berceanu), Théâtre Impossible, Cluj, 2006 (mise en scène m.chris.nedeea).
- 25 v. Monica Heintz (coord.), *Etat faible, citoyenneté incertaine. Etudes sur la Republique de Moldavie*, Curtea Veche, Bucarest, 2007.
- 26 La publication d'un fragment de *Fuck you, Eu.ro.Pa !* dans le *reader* du Pavillon roumain de Venise a fait un beau scandale public à Bucarest: l'auteur s'est vu reprocher, entre autres, sa citoyenneté moldave.
- 27 Hans-Thiess Lehmann, *Postdramatic Theatre*, p. 183.
- 28 *Let's Food ! performance* par Ioana Păun et David Schwarz (Théâtre Sans Frontières/Tanga Project, 2006), *XXX Project* par Bogdan Georgescu (Théâtre Desant, 2006), *Locked par Ioana Păun et David Schwarz* (Théâtre Desant, 2006, dans le cadre du projet *Protect* par Paul Dunca), *Made in China*, adaptation libre par Ioana Păun d'après Rodrigo Garcia (UNACT/Théâtre Desant, 2007).
- 29 *RahovaNonstop*, projet *La Carte sensible*, un collage de minispectacles intitulé *Construis ta communauté !*