

LEHMANN, Hans-Thies. 2002. «Performance » in *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, p. 216-234.

PERFORMANCE

THÉÂTRE ET PERFORMANCE

Un champ « entre »

La transformation opérée dans l'utilisation des signes théâtraux a pour conséquence que deviennent plus fluctuantes les délimitations qui séparent le genre théâtral des formes de pratique qui – comme le performance art – tendent à une expérience du réel. En empruntant la notion de « concept art » (tel qu'il florissait surtout dans les années 1970), on peut comprendre le théâtre postdramatique en ce sens qu'il propose non pas une représentation mais l'approche d'une expérience immédiate du réel (temps, espace, corps) : *Concept Theatre*. L'immédiateté d'une expérience partagée en commun par l'artiste et le public constitue le noyau du performance art. Il va de soi que devait surgir alors un espace-limite entre la performance et le théâtre, au fur et à mesure où le théâtre se rapprochait de l'événement et du geste de l'auto-représentation du performer – ceci d'autant plus que, dans les années 1980, on pouvait assister à la tendance inverse : la théâtralisation de l'art de la performance. RoseLee Goldberg renvoie à cette évolution en faisant référence à des artistes comme Jesurun, Fabre, LeCompte, Wilson, puis dans cette lignée, Lee Breuer (*Gospel at Colonus*, 1984). On se dirige vers une nouvelle fusion entre l'opéra, la performance et le théâtre ; et Goldberg de rajouter des noms comme les groupes italiens « Falso Movimento » et « La Gaia Scienza », « La Fura dels Baus », « Arianne Minouschkin » (!) et d'autres¹.

La performance se rapproche du théâtre dans sa recherche de structures visuelles et auditives élaborées, dans son extension aux technologies des nouveaux médias et par son utilisation d'espaces-temps plus étendus. À l'inverse, le théâtre expérimental se « raccourcit » sous l'influence de rythmes de perception accélérés ;

1. Goldberg (RoseLee), *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, 1988, p. 194 et s.

en délaissant le développement psychologique d'actions et de personnages, il peut désormais se contenter de représentations qui, parfois, durent moins d'une heure. Dans l'optique des arts plastiques, le Performance Art s'affirme comme l'élargissement de la représentation de la réalité en images et objets grâce à une *dimension temporelle*. Le momentané, la simultanéité, le « une fois seulement » constituent des expériences du temps dans un art qui ne se limite plus à présenter le résultat fini d'un acte de création (qui, lui, ne se présente pas) mais valorise plutôt le processus-temps dans la constitution d'images en tant que procédé « théâtral ». Le rôle du spectateur n'est plus la reconstruction, la re-création et la patiente reproduction de l'image fixée, mais la mobilisation de sa propre faculté à réagir et à expérimenter pour réaliser la participation au processus qui lui est offerte.

Souvent, le comédien du théâtre postdramatique n'est plus le représentant d'un rôle (actor) mais le performer qui offre sa présence sur la scène à la contemplation. C'est en ce sens que Michael Kirby a utilisé les termes « acting » et « not-acting » avec une différenciation intéressante entre les passages d'un « full matrixed acting » à un « non-matrixed acting »¹. Son analyse est précieuse dans la mesure où elle fait apparaître distinctement le terrain situé « en-dessous » du théâtre classique, au-delà des différenciations d'ordre technique. « Not acting », l'un des extrêmes, se réfère à une disposition dans laquelle l'acteur ne fait rien pour renforcer l'information transmise par sa *présence* (par exemple les auxiliaires de scène dans le théâtre japonais). Libre de la matrice d'un contexte de jeu, il se retrouve ici dans une situation de « non-matrixed acting ». Pour l'étape suivante – « symbolized matrix » –, Kirby se réfère à un acteur qui boitille comme Œdipe. Mais il ne joue pas le pas boitillant ; c'est qu'un bâton glissé dans son pantalon le contraint à déambuler de la sorte. Il ne mime donc pas l'homme qui boite et ne fait qu'exécuter une action. Si le contexte des signes se rajoutant de l'extérieur augmente, sans que l'acteur ne les produise lui-même, on peut alors parler de

1. Kirby (Michael), *op. cit.*, p. 3 et s.

« received acting » (dans une scène de bar, une poignée d'hommes joue aux cartes dans un coin. Ils ne font rien d'autre que cela, mais ils sont perçus comme des comédiens en train de jouer.) Lorsque se rajoute une participation émotionnelle claire, une volonté à vouloir communiquer, on atteint là le niveau du « simple acting ». Les performers du « Living Theatre » traversent le public et lancent avec engagement : « Je n'ai pas le droit de voyager sans passeport », « Je n'ai pas le droit de me déshabiller », etc. Les propos sont fondés ; ce ne sont point des fictions, mais un simple jeu théâtral s'est mis en place. Ce n'est qu'à partir du moment où se rajoute la *fiction* que l'on peut parler de « complex acting », de comédiens dans le vrai sens du terme, dans son acception usuelle. Cela est valable pour le comédien (actor), alors que – au contraire – le performer évolue principalement entre le « simple acting » et le « not-acting ». Pour la performance, tout comme pour le théâtre postdramatique s'impose le « liveness », c'est-à-dire la présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage. (Cela vaudrait la peine d'étudier plus spécifiquement en quoi les nouvelles formes théâtrales ont transformé le profil attendu du comédien par rapport au théâtre dramatique. Certes, on aborde ici un certain nombre d'aspects de cette problématique, par exemple, la technique de la présence ou la dualité entre l'incarnation et la communication ; pourtant, dans le cadre de cet essai, on ne saurait poursuivre plus avant cette réflexion nécessaire.)

La transposition par la performance

La performance a été pertinemment qualifiée « d'esthétique intégrante du vivant »¹. Au centre d'un processus de ce type (auquel ne se rattachent pas uniquement des formes artistiques), on trouve une « production de présence » (Gumbrecht),

1. Barck (Karlheinz), « Materialität, Materialismus, performance » in Gumbrecht (Hans Ulrich), Pfeiffer (K. Ludwig), *Materialität der Kommunikation*, Francfort/Main, 1995, p. 121-138, voir ici p. 133.

l'intensité d'une communication « face to face » que ne peuvent remplacer les systèmes de communication en interface, même les plus avancés. Et tout comme dans l'art de la performance, on parvient à la liquidation des critères propres à l'œuvre, dans le nouveau théâtre, la praxis de la représentation revendique, elle aussi, une « validité » esthétique de la performance comme telle, inconnue dans le passé : c'était le droit de transposer dans la sphère de la performance sans prendre en compte les lois d'un monde de la représentation. La validité du théâtre ne découle pas d'un « modèle » littéraire, même si, effectivement, elle peut en être fonction. Ceci a provoqué un désarroi considérable dans les milieux littéraires de l'université. Wolfgang Matzat illustre bien cette situation ; pour lui, « le processus du jeu théâtral même devance le processus dramatique représenté » ; il est inquiet face à un tel « théâtre théâtral » car en celui-ci dominerait la « perspective théâtrale » ; mais – pourtant, en 1982 – il ne prend comme exemple que le théâtre absurde aux côtés de la farce et de la commedia dell'arte. En cette forme de nouveau théâtre, il entrevoit déjà le danger qu'une accentuation extrême de la représentation théâtrale contribuerait à faire apparaître le théâtre comme « étrangement vide ». « Les processus représentés deviennent des signifiants sans signifiés, des symboles sans signification puisqu'ils ne peuvent être remplis de contenu émotionnel »¹. Quant à savoir pourquoi, avec sa propre réalité, une représentation ne pourrait dégager de contenu émotionnel, la question demeure entière. Toutefois, les jugements erronés de ce type ne peuvent qu'attirer notre attention sur la nécessité d'analyser le déplacement de la localisation et des structures de la communication théâtrale dans le théâtre postdramatique.

La fracture voulue dans les formes anti-illusionnistes et épiques du théâtre entre la présence et la représentation, le représenté et le processus de représentation renfermait certes de nouvelles propositions de perception. Néanmoins, la position

1. Matzat (Wolfgang), *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, Munich, 1982, p. 54.

du spectateur (il se trouvait « face à » la scène) demeurait pourtant inchangé au fond, même lorsque le public devait être provoqué, secoué, mobilisé pour quelque cause sociale ou politique. Aux yeux des modernes, le degré du « réel » n'avait pas suffi dans l'illusion du théâtre ancien, et ainsi, on en était venu aux stratégies du désillusionnement. Mais cet argument (« manque du réel ») pouvait structurellement refaire surface et se retourner également contre le théâtre moderne : certes, on le percevait plus consciemment, mais cela n'empêche pas qu'on persiste à ne pas mettre au centre le réel de la situation théâtrale, c'est-à-dire le processus entre la scène et le public. C'est justement le point qui constituait le pivot des réflexions de la performance. Bien sûr, un grand pas a été ainsi franchi avec la perte des critères artistiques qui s'imposaient dans l'œuvre comme des qualités quasiment objectivables. Lorsque l'on ne se trouve plus devant une œuvre « expertisable », mais devant un processus dont la qualité provient de son rapport avec le public, le critère devient dépendant de l'expérience des participants, c'est-à-dire d'un fait subjectif, éphémère, comparé à « l'inertie », à la fixation de l'œuvre durablement établie. Même la définition de ce que serait la performance, – où, par exemple, se situeraient les limites par rapport à des comportements simplement exhibitionnistes et tapageurs –, s'avère impossible. Le recours ne peut être alors que l'intention des artistes : la performance est ce qui est annoncé par ceux-là mêmes qui la produisent. La thèse performative ne se mesure pas à des critères liés à des procédés, mais, par dessus tout, à son *succès dans la communication*. On ne peut plus alors écarter le fait que c'est le public qui ne représente plus seulement cette sorte de témoin extérieur, mais un partenaire, partie prenante du théâtre, qui décide du succès de la communication. De la sorte, s'est révélée une *proximité* incontournable des critères de la *communication de masse*. C'est le revers de la libération du théâtre en un accent performatif qui lui ouvre – dans le même temps – une latitude élargie pour de nouveaux styles de mise en scène. Systématiquement insérée entre un prétexte et une réception, la représentation déplace son importance sur cette

dernière. Considéré jusqu'alors comme œuvre-à-représentation, comme un produit chosifié (même si cette œuvre réifiée s'avère détenir un caractère de processus), le théâtre doit alors devenir un acte et un moment de communication, il doit se faire échange qui non seulement admet le caractère momentané de la « situation » théâtre, c'est-à-dire son caractère éphémère jugé comme une déficience au regard de l'œuvre durable, mais encore va l'affirmer comme une praxis indispensable pour l'intensité de la communication.

Autotransformation

Il ne peut s'agir ici que de nommer la sphère de recouplement entre le théâtre et le performance art, car ce rouage intermédiaire fait partie du discours du théâtre postdramatique. Il ne s'agit pas d'une quelconque analyse suffisante du performance art lui-même. La discussion doit prendre en compte ce déplacement de perspective : « théâtre » signifiait que des artistes représentaient – par des matériaux et des gestes – une réalité qu'ils *transformaient* artistiquement. Dans la « performance », l'action de l'artiste sert moins à transformer une réalité qui lui est extérieure et à communiquer cette réalité grâce à son travail esthétique qu'elle aspire à une « *autotransformation* »¹. L'artiste – souvent et manifestement « *une* artiste » dans l'art de la performance – organise, effectue, compose des actions qui affectent et prennent même possession de son corps personnel. Si, de cette manière, son propre corps se présente non comme sujet-utilisateur, mais en même temps comme objet utilisé, comme matériau signifiant, alors, ce processus détruit pour l'artiste lui-même comme pour le public la distance esthétique.

Eric Burden se laissant blesser par un coup de pistolet, Iole de Freitas, Gina Pane qui, dans *A hot afternoon* (1977) se meurtrissait la langue, obligent à se poser la question sur le statut de la différence esthétique, et surtout : dans quelle position est placé

1. Almhofer (Edith), *op. cit.*, p. 44.

le *spectateur* dans et à travers ces actions. Quand les autotransformations se mettent à devenir la valeur principale, le théâtre tire une conséquence différente de celle du Performance Art. Dans le théâtre également, il est possible de parvenir au moment de l'autotransformation ; pourtant, il s'arrête sur le seuil de son absolutisation. Le comédien veut certes réaliser des moments uniques, mais il entend également les *répéter*. Il rejette peut-être l'idée d'être le double d'un personnage, il va se présenter comme acteur « épique » qui « montre » (Brecht) où il va, comme performer, utiliser sa présence comme matériau esthétique de base. Mais il veut pouvoir répéter le lendemain, lui-même, le processus. Il peut arriver que s'opère une manipulation irrévocable de son propre corps, mais il ne saurait s'agir de l'objectif recherché.

Le performer peut se présenter lui-même comme « victime de sacrifice » ; le public peut être culpabilisé par l'expérience de sa participation et aller jusqu'à endosser, lui, le rôle de victime¹ ; la performance peut se transformer en automanipulation à la limite du supportable : dans tous les cas, on en revient sans cesse à l'analogie avec les *rituels* archaïques qui – lorsqu'ils s'accomplissent hors de leur contexte mythico-magique d'autrefois – ne sont pas sans poser problème. En effet, le concept de l'auto-transformation conduit à considérer comme la perspective ultime de la performance le suicide en public, un acte qui ne serait plus troublé par le compromis d'une quelconque « théâtralité » ou représentation et qui constituerait alors une expérience radicalement réelle, présente et non renouvelable. (Cette réflexion ne se veut ni satirique ni polémique. L'authenticité personnelle et artistique de la conception de performance n'est pas mise en question. Non seulement elle a permis des moments extraordinaires « en direct », mais elle a durablement modifié la notion de l'art. On veut seulement marquer ici l'option de départ différente, quant au rapport entre la vie réelle et l'art : la distance esthétique, même radicale-

1. Rachel Rosenthal, cit. d'après Fischer-Lichte (Erika), *The Show and the Gaze*, *op. cit.* p. 256 et s. Voir aussi la discussion de Fischer-Lichte sur ce sujet.

ment réduite, demeure-t-elle ou non le principe de l'acte esthétique ?) On trouve, effectivement, sous-jacente à la question de l'autotransformation virtuellement radicale dans la performance et le théâtre, le problème de l'option éthique adoptée. RoseLee Goldberg cite une phrase de Lénine (!), « l'éthique est l'esthétique de l'avenir »¹, qui inspira le titre d'une performance de Laurie Anderson en 1976 (« Ethics, is the Aesthetics of the Few(ture) »). Dans le théâtre aussi, le corps peut s'exposer aux risques réels : comme le corps est toujours utilisé comme matériau en tant que pratique matérielle, l'art théâtral se meut toujours sur la limite floue entre la monstration et l'acte de démonstration. C'est le cas dans le ballet classique comme objet d'une discipline quasi militaire ; on peut en discuter par rapport aux pratiques radicales (que l'on peut juger problématiques) chez Schlee, Fabre et d'autres encore. La différenciation entre théâtre et performance (même si nous savons pertinemment qu'il n'existe pas de délimitation franchement tranchée) résiderait là où l'exposition expressive du corps, la mutilation volontaire, ne se limite pas à mettre le corps employé comme matériau signifiant dans une situation dans laquelle il se retrouve potentiellement « ébranlé », mais où cette situation est expressément provoquée, avec pour but l'autotransformation. Le performer au théâtre ne veut pas – en principe – se modifier lui-même, mais plutôt transformer une situation, et peut-être le public. En d'autres termes : même dans la démarche théâtrale la plus orientée vers la présence, la transformation ainsi que l'effet de catharsis demeurent 1) virtuels, 2) volontaires et 3) futurs. En revanche, l'idéal de la performance est un processus et un moment 1) réel, 2) qui force les émotions, 3) qui s'opère dans l'ici et le maintenant.

Cela mènerait trop loin de se pencher sur ce qui limite la transformation de l'autotransformation dans les multiples utilisations du rituel. La performance comme rituel, telle qu'on la rencontre chez les actionnistes viennois (Nitsch, Mühl) entend modifier le spectateur. L'éthique de la catharsis – l'agressivité refoulée par la civilisation est réintroduite dans l'espace de la conscience et de

1. Goldberg (RoseLee), *op. cit.*, p. 172.

l'expérimentable – exige la participation, déborde la splendide isolation du spectateur par l'éveil de réactions affectives non contrôlées. Toutefois, ici, l'auto-identité des acteurs demeure inaltérée, le processus est un procédé théâtral tout comme les images peintes par Arnulf Rainer continuent de faire partie des arts plastiques. Comme il ne peut s'agir ici d'une étude anthropologique, nous nous sommes donc contentés de dégager l'aspect rituel ou quasi-rituel dans les formes théâtrales et celles de la performance. Même en concédant qu'il demeure problématique de greffer des comportements issus de représentations magiques et mythiques sur une situation toute moderne, il est manifeste que le recours aux éléments archaïques, la réflexion sur les limites du comportement, codé par les sociétés, l'adaptation – même superficielle – de liturgies est devenue objectivement productive et, dans le même temps, a soutenu la résistance contre les tentatives visant à comprimer l'art radical à l'intérieur du cadre des règles esthétiques traditionnelles. Johannes Lothar Schröder s'élève, à juste titre, contre le refus « généralisateur qui – par une aversion soi-disant "pédagogique" contre le religieux » – se défile devant l'aspect provocateur des actions¹. Dans la praxis du théâtre et de la performance contemporaine, le rituel s'interroge sur les possibilités de l'homme en marge de son domptage par la civilisation. Il n'est que trop évident que l'artiste – et tout spécialement l'artiste de performance particulièrement marginalisé – ne peut pas vraiment se comporter comme quelque chaman, mais plutôt en marginal socialement reconnu et admiré qui, pour les autres, transgresse les limites. Dans la société d'aujourd'hui, tout artiste accomplit le rite pour son propre compte.

« Où que nous tournions nos regards et aussi loin que l'on puisse regarder en arrière », écrit Schechner, « le théâtre se présente toujours comme un entremêlement de rituel et de divertissement. À un moment, on a affaire à du rituel ; l'instant qui

1. Schröder (Johannes Lothar), *Identität. Überschreitung, Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*, Münster, 1990, p. 210 et s.

suit, nous sommes dans le divertissement – deux jumeaux acrobates qui dégringolent et ne parviennent ni l'un ni l'autre, à avoir le dessus »¹. Il serait erroné de limiter aux seules années 1960 et 1970 l'incursion des impulsions suscitées par le rituel au théâtre. Ce qui s'était alors développé, s'est établi dans les productions théâtrales des années 1980 et 1990 en des formes multiples. Une mouvance dans l'espace intermédiaire entre le théâtre et le rituel se retrouve dans le théâtre du réel tout comme dans les styles de mises en scène à l'agression affichée vis-à-vis du public, dans la performance comme dans les manifestations parathéâtrales. La thèse de l'anthropologie théâtrale avance que la véritable polarité de base ne se situe pas entre le rituel et le théâtre (performance art), mais dans les paramètres « efficacité » (au cœur du rituel) et « divertissement » (dans l'art). Laissons ouverte la question de savoir en quelle mesure cette distinction, centrale pour l'anthropologie culturelle, est vraiment d'importance pour l'analyse du nouveau théâtre. La difficulté réside dans le fait que le comportement esthétique en général consiste toujours, de fait, dans un « entremêlement » des deux motifs, comme l'illustre bien l'image des jumeaux de Schechner. Ainsi le théâtre peut-il aspirer à une variation de l'« efficacité » qui n'a que peu de rapports avec les processus rituels, disons, des sociétés africaines, mais qui représente pourtant bien plus qu'un simple divertissement.

Agression, responsabilité

On remarquera que la performance recentrée sur le corps et la personne est très souvent une « affaire de femmes ». Parmi les plus connues, on citera : Rachel Rosenthal, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Laurie Anderson, Orlan. Le corps féminin en tant que surface de projection d'idéaux, de souhaits, de désirs et d'humiliations socialement codifiée fut fortement thématiqué ici, alors que la critique féministe allait plutôt s'attacher à mettre en

1. Schechner (Richard), Appel (Willa), *By Means of Performance. International Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, 1990.

exergue que l'image de la femme codée par les hommes, tout comme l'identité du sexe, est une construction et faisait prendre conscience des projections du regard masculin. On citera comme exemple les *Kitchen Shows* de Bobby Baker, femme-peintre qui invitait régulièrement une vingtaine de spectateurs dans sa cuisine spacieuse personnelle et là, dans la plus grande intimité, proposait un monologue surréaliste exagéré sur l'esclavage des femmes condamnées aux fourneaux. Dans d'autres performances, c'est plutôt la réalité du corps menacé qui primera sur les autres sujets. Lorsque Marina Abramowicz se présente aux spectateurs, leur faisant part que la règle du jeu consistait pour eux à faire d'elle tout ce qui leur chantait, là, la perception doit permuter en une expérience de la responsabilité. Au cours de cette performance où l'absence de limites poussait les visiteurs à la provocation, certains se livrèrent ouvertement à des agressions : quand quelqu'un mit un revolver chargé dans la main de l'artiste et le braqua sur sa tempe, la performance dut être interrompue. Ici, le danger et la douleur sont le résultat d'une passivité intentionnelle ; tout est imprévisible parce que tout dépend du comportement des spectateurs.

Les artistes des performances des années 1960 et 1970 recherchaient une transgression des normes sociales oppressantes par le biais de l'expérience de la douleur et de la menace corporelle. Le risque de prendre sur soi l'auto-meurtrissure, la douleur et le danger de mort véritable survint chez Chris Burden d'un acte extérieur également, mais cette fois, par lui intentionnellement motivé. Là encore, il existait un côté imprévisible, une limitation du contrôle personnel. Le rôle de victime est évident dans les deux cas, mais il est le résultat d'une *volonté* subjective individuelle qui – pour sa part – n'apparaît pas, de suite, comme victime de structures sociales. En revanche, chez Orlan, on atteint un nouveau degré de « l'inquiétante étrangeté ». Dans ses opérations de chirurgie esthétique mises en scène en public et qui corrigent, embellissent, déforment, contrefont son corps – et ici, en premier lieu, son visage – selon les canons des idéaux de la culture occidentale (le front de Mona Lisa, le nez de Néfertiti etc.). Traditionnelle-

ment, le visage est l'expression caractéristique de l'individualité – par contre, ici, des années entières, il est remodelé et s'offre ainsi, non pas comme identité originelle, mais comme le résultat d'un choix, d'une décision « personnelle » librement consentie. La volonté personnelle *semble* encore ainsi accrue par rapport aux « sacrifices offerts » par des performers précédemment évoqués. Mais, dans le même temps, on voit surgir un problème peut-être plus profond : avec le sujet agissant sur son corps avec volontarisme, on assiste certes, d'une part à l'apothéose de l'individu « self-willed » qui ne s'accommode d'aucune réalité prédestinée comme son apparence extérieure par exemple. Orlan apporte la preuve de sa liberté absolue en puissance de « se » choisir ; il s'agirait donc d'une prémonition de la « société multi optionnelle » à venir dans laquelle il n'existerait, pratiquement plus rien de déterminé par la nature, mais où l'individu devrait, par contre, porter la charge de son libre arbitre et de sa propre responsabilité. Mais, parallèlement, dans leur thématique, les performances de Orlan dévoilent avec une clarté effrayante que cette « volonté » a déjà abdiqué, justement là où elle semble être la plus forte et la plus audacieuse. Elle s'avère être de A à Z entièrement conditionnée par les normes culturelles, les idéaux de la beauté, les modèles de représentation. Chez Orlan, le « voulu » dans cette stylisation corporelle personnelle en référence à l'art, dans cette mutilation, pour atteindre la « beauté », se transforme en une matérialisation abyssale et effrayante de la vacuité du Moi : transformation du soi-même et aussi de l'image humaine. La localisation de la responsabilité se fait fluctuante à un degré aux limites du supportable – d'autant plus qu'Orlan a évité de rendre ses performances plus accessibles par des thèses critiques sur l'idéologie (critique féministe de la chirurgie esthétique, etc.).

LE PRÉSENT DE LA PERFORMANCE

Hans Ulrich Gumbrecht a exposé dans quelle mesure le « geste élémentaire » d'une « production de présence qui semble avoir ravi un espace important aux formes, aux genres et aux rituels

de la représentation »¹ est responsable de la fascination exercée par le sport (en tant qu'événement réel). On veut « ramener les choses à portée de main, de sorte qu'elles puissent être rendues palpables ». Il s'agit d'une formulation proche de celle de Benjamin selon laquelle l'envie irrésistible des masses de parvenir à la palpabilité des choses livrerait la base de la dé-auréolisation des arts. Pour l'herméneutique de la production de présence, Gumbrecht va jusqu'à faire appel à l'eucharistie où le pain et le vin ne sont point des signifiants pour le corps et le sang du Christ, mais présence réelle dans l'acte de communion. Le sang et le corps du Christ, non pas comme matières désignées mais comme substances, sont le modèle d'une « présence » qui renvoie à elle-même et unit la communauté rassemblée dans la cérémonie rituelle. Dans ce sens, il compare l'événement sportif aux théâtres du Moyen-Âge ; ici comme là, on ne compte pas sur une position herméneutique ; sur scène, les acteurs ne font pas comme dans le théâtre « moderne » (Gumbrecht), comme s'ils ne remarquaient pas le public, mais au contraire, ils interagissent avec lui. La thèse selon laquelle, dans le sport, on se trouve face à un phénomène de performance, symptomatique de la tendance de l'évolution culturelle et qui ne fonctionne pas sur les registres de la représentation ni de la démarche herméneutique, apparaît effectivement fondée. En vérité, il semble que « l'aura grandissante de manifestations sportives apparaisse comme composante possible d'un déplacement plus important dans la civilisation contemporaine »² dans laquelle le phénomène culturel de la « production de présence » (au lieu de mimésis ou représentation) se fait toujours plus important. Reste à savoir si, dans le sport tout spécialement, la dimension « réaliste » de « victoire » et de « défaite », du gain (financier également) et de la perte n'opprime pas quelque part l'épiphanie de la présence, de sorte qu'en fin de compte le sport se différencie radicalement du rituel théâtral ; il s'agit là d'un autre problème qu'on se gardera de discuter ici.

1. Gumbrecht (Hans Ulrich), « American Football – im Stadion und im Fernsehen » in Vattimo (Gianni), Welsch (Wolfgang), *Medien-Welten Wirklichkeiten*, Munich, 1998, p. 208.

2. *Ibid.*, p. 211.

Quoi qu'il en soit, cette combinaison, organisation naïve ou blasphématoire d'une cérémonie magique, performance interactive, production de présence, est une figure-clé, particulièrement significative pour le théâtre postdramatique. Elle explique l'insistance sur la présence, les tendances cérémonielles et rituelles et la tendance à le mettre sur un pied d'égalité avec les rituels répandus dans plusieurs cultures. Gumbrecht n'ignore pas qu'une telle présence ne peut jamais être complètement « là » ni « accomplie », au sens plein du terme, qu'elle conserve toujours un caractère intentionnel et allusif et que – de toute façon – elle disparaît déjà au moment où elle devient expérience réfléchie. Il reprend l'idée de Schiller d'une référence non point naïve, mais seulement « sentimentale » pour la penser en tant que « naissance de la présence » (Nancy), comme un a-venir, un avent, une présence simplement *imaginable*¹.

Cependant, pour le théâtre, la considération seule de l'essence virtuelle de la présence n'est pas aussi prédominante que sa qualité de *co-présence* surdéterminée par l'éthique, c'est-à-dire : du défi mutuel. S'il y a paradoxe du comédien, il existe bien plus un paradoxe de sa présence. En lui, on trouve le geste, la sonorité qu'il nous a fait percevoir, qu'il nous donne, non comme une émanation de lui-même, de toute la profusion de sa réalité, mais en tant qu'élément d'une situation complexe qui – pour sa part – ne peut être résumée comme totalité. Ce que nous rencontrons dans l'acteur est une présence, évidente certes, mais une présence tout à fait autre que la présence d'une image, d'un son ou d'une architecture. Elle est une co-présence objectivement ciblée sur nous – même si telle n'est pas l'intention. De ce fait, on ne sait plus avec certitude si cette présence est ou non donnée à nous, spectateurs ou si ce sont nous qui sommes les tout premiers à la produire. La présence du comédien n'est pas un ob-jet, un présent objectivable, mais une co-présence qui signifie notre implication inévitable. L'expérience esthétique du théâtre – et la présence du comédien en est seu-

1. Gumbrecht (Hans Ulrich), *op. cit.*, p. 214.

lement sa matérialisation exemplaire parce qu'on y retrouve toutes les confusions et les ambiguïtés liées à la limite de l'esthétique – l'expérience esthétique n'est réflexion que de manière secondaire. Celle-ci ne s'opère plutôt qu'*ex post* et ne saurait être motivée sans l'expérience primordiale d'une réalité qu'on ne peut ni penser ni réfléchir et, en ce sens, revêt le caractère du choc. Toute expérience esthétique connaît cette bipolarité : 1) confrontation à une présence « soudaine » qui demeure en-deçà (ou au-delà) de la réflexion redondante et créant une scission, 2) l'assimilation de cette expérience par la réflexion a posteriori et la réminiscence.

L'esthétique de la frayeur de Karl Heinz Bohrer s'avère non négligeable pour cerner avec plus de précision la présence inhérente à la performance et dans les formes théâtrales, et léguée par les paradigmes du théâtre dramatique. « Le temps esthétique n'est pas le temps historique traduit par la métaphore. "L'événement" situé à l'intérieur du temps esthétique ne se réfère pas aux événements du temps réel »¹, résume Bohrer. Ce que nous entendons par la temporalité spécifique de la performance – à la différence du temps représenté – signifie, selon lui, un aspect du choc et de la frayeur. Inversement, nous recherchons la question de cet effroi, en tant que moment de l'esthétique théâtrale. Il convient donc ici de s'arrêter un instant sur la frayeur telle que la conçoit Bohrer ; il s'appuie sur la « Medusa » du Caravage : la frayeur esthétique se distingue de l'effroi véritable par une stylisation qui transforme l'effroi en une forme ornementale qui entraîne donc uniquement une « identification imaginaire »². La seconde qualité est encore plus importante : « Le visage de la "Méduse" n'inspire pas l'effroi proprement dit », mais c'est la « "Méduse" qui semble apercevoir quelque chose d'effroyable » (disons, son propre destin mythique)...³ Chancelant en elle-même, l'apparence esthétique se situe au-delà de la représenta-

1. Bohrer (Karl Heinz), *Das absolute Präsens*, Francfort/Main, 1994, p. 7.

2. *Ibid.*, p. 40 et s.

3. *Ibid.*, p. 41.

tion de l'effroi empirique et réel. Elle ne représente rien de vraiment effroyable. Comme réalité esthétique, « l'apparence » présente n'invite donc pas à une explication, recherche ou interprétation (« tragique » par exemple), mais à une expérience « mimétique » de la frayeur. L'individu qui contemple le tableau endure la réalisation de l'effroi « posé » dans le tableau. À partir de ce modèle, Bohrer déduit les qualités de « l'intensité » et de « l'énigme » qui – à juste titre – représentent pour lui les moments constitutifs de « l'expérience esthétique » que l'on peut – pour leur part – renommer par des formules équivalentes : « apparence subite » et « épiphanie autoréférentielle »¹. Nous passerons outre la question de savoir dans quelle mesure la temporalité esthétique de cette épiphanie définit exclusivement ou principalement la modernité. Bohrer constate l'exigence d'une « esthétique de la frayeur grecque et moderne »² ; il considère l'épiphanie de la frayeur en tant que « structure esthétique (...), qui se répète à différentes époques de la littérature et de l'histoire de l'art européenne » ; il voit dans l'Athènes du V^e siècle, à la fin de la Renaissance et vers les années 1900 un terrain favorable au phénomène de la frayeur, moins basé sur des données historiques que sur des éléments propres à l'esthétique.

Il est désormais possible ici d'appliquer les réflexions de Bohrer au théâtre et de les varier. Nous serions tentés de dire que ce n'est pas son propre destin qu'entrevoit la tête de « Méduse » ; l'effroi ne correspond en aucune manière à une réalité en soi effroyable et saisissable, et c'est pour cette raison que l'objet de la frayeur doit demeurer systématiquement à l'extérieur du monde représenté (ou représentable). Il est sans « forme » (Gestalt). Le regard peint de la tête tranchée ne regarde rien, mais – dans la logique de l'image peinte – exprime juste le regard de la méduse morte, c'est-à-dire un « non-voir ». Et cela signifie que l'effroi n'est justement rien d'autre que la mort du regard, son vide, sa panne. Ainsi entre, dans notre contexte, un motif

1. Bohrer (Karl Heinz), *op. cit.*

2. *Ibid.*, p. 62 et s.

fondamental de la théorie de l'art et du théâtre : l'idée du « choc » (Benjamin), à mi-chemin entre une catégorie psychologique et esthétique ; de la « soudaineté » (Bohrer), de « l'être-assailli » (Adorno), de l'effroi qui « est nécessaire à la reconnaissance » (Brecht), de l'idée que la frayeur est « la première apparition du nouveau » (Heiner Müller), de la menace que « rien ne se produise » (Lyotard). Dans les formes dédramatisées du théâtre qui véhiculent une sorte de contemplation « vide », tout comme dans les formes insolites et immédiatement terrorisantes pour l'affectif de la performance-douleur radicale, on observe qu'une interprétation psychologique de l'expérience de la présence dans l'effroi – pour laquelle, à juste titre, Bohrer ne montre aucun intérêt – n'est jamais suffisante. Là, on trouverait toujours une frayeur engendrée par un objet ou un fait sujet à représentation. L'esthétique théâtrale est la structure d'un choc dont l'irritation est indépendante d'un objet – un effroi, non par rapport à l'histoire, non par rapport à un événement, mais un effroi de l'effroi même. On n'est pas éloigné ici de l'expérience psychologique du *sursaut* de frayeur : on ne peut pas déterminer exactement l'objet ou le manque que l'on éprouve avec frayeur, et cela se transforme en expérience du vide. Un signal que l'on ne peut lire et qui pourtant envahit bien la personne. Dans le manque, se situe l'expérience. Contrairement au soupçon de l'esthétisme, une *Esthétique du sursaut* au théâtre serait synonyme d'une esthétique de la responsabilité. Le jeu s'adresse fondamentalement à mon engagement personnel : de la responsabilité propre pour la synthèse mentale de l'action, par l'attention devant demeurer disponible à ce qui n'est pas l'objet d'une compréhension rationnelle, le ressenti de la participation à ce qui se passe autour de moi jusqu'à la perception de la situation problématique de l'acte du regard en lui-même.

Le théâtre postdramatique est *théâtre du présent*. Reformuler la présence, en pensant au concept de « présent absolu » usité par Bohrer, comme présence du théâtre signifie : le penser en tant que processus, en tant que verbe. Il ne peut être ni objet, ni substance, ni matière d'une connaissance rationnelle au sens d'une synthèse effectuée par *l'imagination* et *l'entendement*. Nous

nous contenterons de comprendre ce présent comme quelque chose *qui se passe*, c'est-à-dire de revendiquer une catégorie de la théorie de la connaissance, voire même de l'éthique comme caractéristique pour le domaine esthétique. La formule du « présent absolu » utilisée par Bohrer est sans commune mesure avec toutes les autres conceptions qui entrevoient dans l'expérience esthétique un intermédiaire, un médium, une métaphore, un ersatz pour une autre réalité. L'art n'est l'intermédiaire ni du réel, ni de l'humain, ni du divin, ni encore de l'absolu. L'art n'est pas « présence réelle » au sens de Steiner, une « altérité », vide de contenu, qui se trouve « créée dans le moment de l'œuvre d'art, dans cet instantané, non pas comme une pentecôte esthétique, mais comme une épiphanie *sui generis* »¹ dont les modes de jeu ne peuvent être développés systématiquement mais qu'il s'agit désormais d'articuler par l'analyse minutieuse dans leurs configurations concrètes à chaque fois différentes. Ce présent n'est donc pas un point de maintenant réifié sur une ligne du temps, mais bien une disparition perpétuelle de cet instant ponctuel, transition et césure à la fois entre le passé et l'à-venir. *Le présent est nécessairement creusement et glissement de la présence*. Il s'agit d'un événement qui creuse le maintenant et, dans ce vide créé justement, réveille le souvenir et laisse miroiter l'anticipation. Le présent n'est rien qui se puisse saisir par concepts, mais un processus de l'auto-fractionnement du maintenant en des bribes toujours nouvelles de « encore justement » et de « dans un instant ». On a plus affaire ici à la mort du théâtre qu'à sa « vie » si souvent évoquée. Et Heiner Müller abonde en ce sens : « Et la spécificité du théâtre ne réside justement pas dans la présence du spectateur vivant, mais plutôt en celle du mourant en puissance »². Dans le théâtre postdramatique, le présent, compris comme flottant et s'estompant, et qui – dans le même temps – se vit comme « disparition », absence, et comme départ en devenir, tire un trait sur la représentation dramatique.

1. Bohrer (Karl Heinz), *op. cit.*, p. 181.

2. Kluge (Alexander) / Müller (Heiner), *op. cit.*, p. 95.

Peut-être le théâtre postdramatique n'aura été qu'un moment dans lequel la reconnaissance de l'au-delà de la représentation aura pu s'opérer à tous les niveaux. Peut-être le théâtre postdramatique inaugure-t-il un théâtre nouveau où des configurations dramatiques vont se retrouver après que le drame et le théâtre se soient à ce point éloignés l'un de l'autre. Ici, les formes narratives, l'appropriation sobre et même triviale des récits anciens, sans oublier la nostalgie d'un retour des stylisations conscientes et artificielles pourraient bien servir de pont afin d'échapper à la mousse des images naturalistes. Quelque chose de nouveau viendra et, pour reprendre les mots de Brecht :

Cette racaille superficielle avide de nouveauté
Qui n'use jamais jusqu'au bout ses souliers
Ne lit pas jusqu'au bout les livres commencés
Oublie ses propres pensées,
Voilà le naturel
Espoir du monde.
Et même s'il n'en est ainsi
Le nouveau toujours
Vaut mieux que l'ancien ¹.

1. Brecht (Bertolt), *Poèmes vol. 8, Suppléments aux Poèmes 1913-1956*, poème traduit par Gilbert Badia et Claude Duchet, Paris, 1967, p. 93.

Chora-graphie, le texte-corps

Le nouveau théâtre confirme, même si cela ne constitue pas une thèse nouvelle, qu'il n'a jamais existé de relation harmonique entre le texte et la scène, que leur rapport fut plutôt continuellement conflictuel. Bernard Dort pensait que l'union du texte et de la scène ne s'opérait jamais véritablement. On en restait toujours à une relation d'oppression et de compromis ¹. Cette nécessité peut désormais devenir un principe de mise en scène consciemment recherché parce qu'elle constitue, toujours déjà, un conflit structurellement latent dans toute pratique théâtrale. Pourtant, il n'est pas de première importance d'opposer comme on aime le faire sans trop vraiment réfléchir le « théâtre d'avant-garde » au « théâtre de texte », le verbal à l'a-verbal. La danse sans paroles peut être ennuyeuse et par trop didactique, alors que le mot signifiant peut s'avérer être une danse de gestes de langage. Dans le théâtre postdramatique, le souffle, le rythme, l'actualité de la présence physique des corps l'emportent sur le logos. On parvient à une ouverture et à une dissémination du logos de telle sorte que ne se transmet plus nécessairement une signification de A (la scène) vers B (la salle), mais que s'opère une transmission spécifiquement théâtrale, « magique » où s'établit un lien au moyen de la langue. Antonin Artaud travailla à sa théorisation. Julia Kristeva a rappelé que dans *Le Timée*, Platon développe l'idée d'un « espace » qui devrait rendre pensable le paradoxe qu'il faut entrevoir, l'être qui est en même temps devenir. Selon cette pensée, à l'origine il existait un « espace » disponible et réceptif (à connotation maternelle), échappant à l'entendement logique et au sein duquel se différenciait le logos avec ses oppositions entre signifiant et signifié, l'écoute et la vue, l'espace et le temps. Cet espace est appelé « Chora ». La Chora signifie quelque chose comme antichambre et à la fois excavation secrète du logos de la langue. Cet espace subsiste dans son « dif-

1. Dort (Bernard), *La Représentation émancipée*, Arles, 1988, p. 173.