

**Drama
contemporani:
renaixença
o extinció?**

**Drame
contemporain :
renaissance
ou extinction ?**

A cura de **Édition de**
Carles Batlle, Enric Gallén
& Mònica Güell

Punctum
Institut del Teatre
Universitat Pompeu Fabra
Université Paris-Sorbonne

**Drama
contemporani:
renaixença
o extinció?**

**Drame
contemporain :
renaissance
ou extinction ?**

Drama contemporani: renaixença o extinció?

Actes del col·loqui
internacional a la
Université Paris-Sorbonne
(12–14 d'octubre del 2015)

Drame contemporain: renaissance ou extinction?

Actes du colloque
international de
l'Université Paris-Sorbonne
(12–14 octobre 2015)

A cura de Édition de
Carles Batlle, Enric Gallén
& Mònica Güell

Punctum
Institut del Teatre
Universitat Pompeu Fabra
Université Paris-Sorbonne

Lleida / Barcelona / Paris
2016

Primera edició / Première édition: novembre del 2016

© dels textos, els autors / des textes, les auteurs

© de les traduccions al català / des traductions au catalan : Albert Mestres

© de les traduccions al francès (excepte les d'Antònia Amo, de Séverine Borel, i Marina Ruiz Cano, feta per ella mateixa) / des traductions aux français (exceptées celles d'Antònia Amo, par Séverine Borel, et Marina Ruiz Cano, faite par elle même) : Émilie Brehain

© de l'edició / de l'édition : Punctum, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra & Université Paris-Sorbonne

Compost per / Composé par: Quadratí

Imprès per / Imprimé par: GraphyCems

ISBN: 978-84-945790-2-8 (Punctum)

978-84-9803-759-3 (Institut del Teatre)

DL: L 1353–2016

Taula

Table des matières

Presentació	9
Présentation	267

I Enfocaments teòrics

I Approches théoriques

Jean-Pierre Ryngaert

Autor dramàtic, un lloc per ocupar?	15
Auteur dramatique, une place à prendre ?	273

Joseph Danan

És necessària la ficció?	29
La fiction est-elle nécessaire ?	287

Carles Batlle i Jordà

Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució	45
Modèle, partition et matériau dans l'écriture dramatique contemporaine : une solution	303

José Sanchis Sinisterra

Tareas de innovación dramaturgica para el siglo XXI	67
Tâches d'innovation dramaturgique pour le XXI ^e siècle	325

Albert Mestres

En defensa de l'obra de teatre: el text teatral com a artefacte literari, performatiu i compromès amb la seva realitat	83
Défense de l'œuvre de théâtre : le texte théâtral comme artefact littéraire, performatif et engagé avec sa réalité	341

Christina Schmutz

Performatividad, imaginación y texto: estrategias narrativas y su potencial	93
Performativité, imagination et texte : les stratégies narratives et leur potentiel	353

Víctor Molina & Albert Boronat

Teatro desbordado (en torno a un caso) 107

Le théâtre débordé (Étude de cas) 367

Davide Carnevali

Textualidad y superación de la forma dramática clásica
en el teatro alemán contemporáneo. Dos casos
ejemplares: Rimini Protokoll y Gob Squad 121

Textualité et dépassement de la forme dramatique classique
dans le théâtre allemand contemporain. Deux cas
exemplaires : Rimini Protokoll et Gob Squad 381

José Antonio Sánchez

Discurso escénico y corporalidad 131

Discours scénique et corporalité 391

Diana González Martín

Hablo, luego pienso. Texto sin discurso y tecnología
conservadora en el teatro con robots 147

Je parle, ensuite je pense. Texte sans discours et technologie
conservatrice dans le théâtre avec robots 409

II Pràctiques teatrals contemporànies: autors**II Pratiques théâtrales contemporaines : auteurs****Enric Gallén**

Dramatúrgia catalana actual: un balanç provisional 159

La dramaturgie catalane actuelle : un bilan provisoire 421

Élisabeth Angel-Perez

Escriure després de la mort del teatre: el teatre
postpostdramàtic de Tim Crouch i l'escena anglesa
contemporània (UK) 175

Écrire après la mort du théâtre : le théâtre
post-post-dramatique de Tim Crouch et la scène anglaise
contemporaine (UK) 437

Sharon G. Feldman

Puentes teatrales y transferencias temporales:
teatro del siglo XIX para el siglo XXI (Catalunya) 191

Ponts théâtraux et transferts temporels : théâtre du XIX^e
siècle pour le XXI^e siècle (Catalogne) 455

Célia Bussi

Explicar la memòria col·lectiva més enllà de les fronteres:
el teatre de narració, entre realitat i ficció (Itàlia) 201

Contar la mémoire collective au-delà des frontières :
le théâtre de narration, entre réalité et fiction (Italie) 465

Yannick Barne

Les ficcions del poder a l'obra de Juan Mayorga 213

Les fictions du pouvoir dans l'œuvre de Juan Mayorga 477

Antonia Amo Sánchez

Autores emergentes en la escena española contemporánea:
afirmar la escritura, reivindicar la escena 225

Affirmer l'écriture, revendiquer la scène : les auteurs
émergents du théâtre espagnol contemporain 489

Aymeric Rollet

Miralls i vanitats en el drama contemporani a Catalunya
i a Espanya: la hipòtesi d'un element barroc 237

Miroirs et vanités dans le drame contemporain en
Catalogne et en Espagne : l'hypothèse d'un élément baroque 501

Marina Ruiz Cano

La supervivencia del drama contemporáneo español:
(re)escrituras híbridas 253

La survie du drame contemporain espagnol :
(ré)écritures hybrides 517

Presentació

A finals dels anys vuitanta i a principis dels noranta —després d'un temps de descrèdit en què la literatura dramàtica havia viscut sota sospita—, arreu d'Europa es comença a parlar d'un *retorn del teatre de text*. De mica en mica, se supera una època netament postmoderna en què la creació col·lectiva, el teatre gestual o el teatre de la imatge havien estat els protagonistes gairebé exclusius del panorama espectacular.

Abans del canvi de segle, aquesta revifalla de *l'obra de teatre* dona lloc a textos gens suspectes d'una involució dramaturgic. Són textos que exploren la intimitat, que aprofundeixen en la sostracció o que flirtegen amb el minimalisme (tot en el context de l'anomenat «debat postmodern»). Ben mirat, són peces que assumeixen el component «rapsòdic» —en mots de Jean-Pierre Sarrazac— d'una teatralitat diversificada que ja no pot ser exclusivament (ni convencionalment) dramàtica. Cada cop més fragmentades, aquestes noves obres exploren el muntatge i el collage de materials heterogenis, investiguen en la perspectiva, juguen amb la presència del relat o fan temptejos amb una nova idea de corallitat. En altres mots, combinen sense prejudicis els modes èpic, líric i dramàtic tot persistint en la filosofia que havia dirigit durant dècades l'evolució del drama modern: trobar una forma adequada per a uns nous continguts, una forma que en fos la condensació.

L'any 1999, Hans-Thies Lehmann publica el seu conegut *Teatre postdramàtic*. Alhora que hi descriu la línia continua d'un «nou teatre» que lliga les avantguardes històriques, l'herència d'Artaud i el teatre performatiu de les dècades precedents, també estableix una base sòlida per categoritzar i per pensar la teatralitat del tombant de mil·lenni. El llibre descriu la primacia del performatiu, la importància del treball amb el cos o amb les imatges, la pèrdua de jerarquia dels llenguatges escènics (el text s'integra al conjunt en termes d'igualtat) i la convicció que l'espectacle ha de ser un esdeveniment viu, present, que ja no pot ser la *representació* secundària de cap *obra* preexistent.

La pregunta —o la paradoxa— està servida: com casa la convicció de la preeminència d'aquest teatre (un teatre que —com diu Joseph Danan— ja no deu res a la literatura i gairebé res a les categories del drama) i l'evidència de l'esclat en paral·lel d'un nou *drama contemporani*, d'una nova textualitat?

La veritat és que la majoria de crítics i autors que han difós el concepte de «teatre postdramàtic» han ignorat a consciència el boom del drama contemporani a cavall dels dos segles. I malgrat tot, els dos impulsos —el performatiu postdramàtic i l'escriptura diguem-ne rapsòdica— han compar-

tit temps i, en bona mesura, troballes estètiques o fonaments compositius. Tanmateix, hi ha una diferència insalvable entre totes dues línies: mentre que la segona manté *l'obra de teatre* com a punt de partida del procés compositiu, la primera la menysté.

Avui, passada una quinzena d'anys des de l'inici de la paradoxa, ambdues etiquetes i els conceptes que s'hi associen semblen haver arribat a un punt d'extenuació: es parla de «retorn de la ficció», de «teatre impossible», «de teatre desbordat», de «teatre postespectacular»... Cal avaluar de bell nou. Es manté l'embranchida de la literatura teatral contemporània? O bé l'impuls del performatiu l'ha acabat arraconant? Hi ha qui parla encara de «mort del drama», però, per contra, també hi ha qui defineix una «reinvenió» del drama (un drama que juga amb «la forma més lliure de totes, però no amb l'absència de forma») (Sarrazac).

I si malgrat tots els auguris descobrim que hi ha una literatura dramàtica actual perfectament viva i gens convencional? Sabem quins procediments emprà, amb quines estructures juga, quins temes explora? Sabem com casa la seva nova textualitat i l'interès pel real que es manifesta en l'art contemporani? Es tracta d'una escriptura matricial? O bé, tot al contrari, és una escriptura que renuncia a fixar cap directriu que sigui prèvia al treball des de l'escena? Assistim al final de l'obra de teatre? O bé, tot al contrari, assistim a noves concrecions literàries? En qualsevol cas, com s'ho han de fer els nous *autors* per fer compatibles l'escriptura teatral i la dimensió performativa que busca l'escena del present? Com reivindicar, més enllà del caràcter material dels textos, el seu estatut de partitura?

La resposta a aquestes preguntes —en el context de colloqui internacional *Drame contemporain : renaissance ou extinction?* (Université Paris-Sorbonne, octubre 2015)— ha dépassat de molt les expectatives de l'organització. Hem pogut comptar amb la teorització d'estudiosos de referència com ara, entre altres, Jean-Pierre Ryngaert, José Sanchis Sinisterra, José Sánchez o Joseph Danan. Hem pogut reflexionar sobre el concepte d'autoria (la diversitat d'accepcions amb què s'usa el concepte i els malentesos que aquesta diversitat comporta), hem proposat solucions (i noves mirades) davant l'oposició simple entre textos-materials i textos-partitura, hem especulat sobre el possible ús de textos literaris en una escena «postespectacular» o hem reflexionat sobre la necessitat —o la crisi— de la ficció en un context dramàtic vinculat a les estètiques del real. També hem tingut l'oportunitat d'observar la manera com la tecnologia —gran modificadora d'hàbits i maneres de pensar— condiona la dramàtica contemporània, hem reflexionat sobre corporalitat i discurs escènic i hem definit categories inèdites —com ara «teatre desbordat»— a l'hora de valorar els límits i els reptes del *performa-*

tiu. Finalment, el col·loqui ens ha ofert la possibilitat de conèixer i analitzar diverses propostes de dramaturgia contemporània en àmbits lingüístics o geogràfics determinats: Catalunya i Espanya, sobretot, però també Anglaterra, França, Itàlia o Alemanya; tot plegat amb aportacions d'especialistes de renom com ara Elisabeth Angel-Perez, Davide Carnevali o Sharon Feldman, entre molts d'altres.

Això és, en síntesi, el llibre que teniu a les mans: les qüestions i els arguments sorgits arran del col·loqui esmentat organitzat pel CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, EA 2561, Université Paris-Sorbonne), l'Institut del Teatre de Barcelona, el *Priteps* (Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques) i l'equip TRILCAT (Grup d'Estudis de traducció, recepció i literatura catalana) de la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Finalment, els autors volen mostrar el més viu agraïment als generosos donadors que han permès sufragar aquest llibre: l'Institut del Teatre de Barcelona de la Diputació de Barcelone, el TRILCAT de la Universitat Pompeu Fabra, el Conseil Académique de l'Université Paris-Sorbonne i el CRIMIC (EA 2561).

Carles Batlle (Institut del Teatre)

Enric Gallén (Universitat Pompeu Fabra)

Mònica Güell (Université Paris-Sorbonne)

I Enfocaments teòrics

Autor dramàtic, un lloc per ocupar?

Jean-Pierre Ryngaert

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / École Régionale d'Acteurs de Cannes

Proposo entrar en el tema que ens reuneix a través d'un interrogant sobre el lloc de l'autor dramàtic. Entre els canvis radicals del teatre d'aquests últims deu o vint anys, aquest ha evolucionat molt, sigui perquè el mateix autor s'ha anticipat i ha escollit un nou lloc en el paisatge teatral, sigui perquè les circumstàncies li han assignat un lloc diferent, sigui per acabar perquè no n'hi ha quasi o gens en certes circumstàncies. Parlo aquí d'*autor* i no de *text*, ja que existeixen textos sense autors declarats o sortits de formes de producció complexes, que no deixen de ser tanmateix «textos».

Abordant aquest tema, no desitjo pas reanimar les velles polèmiques al voltant del poder o la preeminència d'uns i altres, tot i que el meu primer títol, «Qui vol el lloc de l'autor», era una mica menys neutre. És prou sabut que, si el lloc de l'autor tal com s'entén habitualment avui és discutit, és sobretot perquè està estretament lligat a maneres diferents de concebre i de fer teatre. Subsisteixen estatus múltiples del text i l'autor, i situacions paradoxals que evocarem.

Començo amb un panorama ràpid i semihistòric dels llocs comuns que potser acabarà d'aclarir el tema:

Pel que fa a l'autor, el lloc comú preferit en francès és: «l'autor tancat a la seva torre d'ivori».

O, l'imaginem enamorat d'una actriu, llançat als camins fangosos a la cua d'algun carro de Tèspis (versió moderna: la gira en autocar, en TGV).

O, com a director de companyia escrivint ràpidament en un racó del teatre un nou text susceptible d'agradar al mecenes o de substituir ben de pressa el d'un espectacle que no agrada o que ja no dona diners.

O, discretament amagat en una llotja, desesperant-se de l'espectacle penós que han fet amb el seu text.

O, convocat(da) a peu d'escenari, encarregat(da) de transformar en text «que s'aguanti» les improvisacions dels actors.

O, convidat(da) en residència, treballant cada dia o quasi amb nens, malalts, presos, intentant escriure no obstant «per a ell, per a ella».

O, destinatari d'encàrrecs de textos que esdevindran o no teatre.

O, animador de tallers d'escriptura oberts a tots els públics.

O membre d'un collectiu per al qual pot ser que escrigui.
O director d'escena dels seus propis textos.
El que a alguns agrada o agradaria ser: director d'un teatre subvencionat.

Observarem que en aquesta llista de «llocs», la major part del temps hem sortit de la torre d'ivori i hem tornat al món. Però prou lluny tanmateix de les inquietuds de Plató que desconfia del poeta i proposa excloure'l de la Ciutat, ja que la seva habilitat en matèria de *mimesis* i el seu poder creador en fan una figura que competeix amb Déu:

Sembla, doncs, que si un home capacitat per la seva intel·ligència per adoptar qual-sevol forma i imitar totes les coses arribés a la nostra ciutat amb la intenció d'exhibir-se amb els seus poemes, ens agenollàriem davant d'ell com davant d'un ésser diví, admirable i seductor (Plató 2003, 166).¹

Avui, dos debats principals em sembla que travessen el teatre, si excloc el de la fidelitat a l'autor que dataria dels anys seixanta, i per als que se'n recordin, de la disputa entre Roland Barthes i Raymond Picard.

Aquests dos debats concerneixen el tema d'aquest col·loqui, segons si considerem que estem en un moment clau que és la fi del «drama» tal com s'entenia i/o el principi d'un nou «drama» gràcies a noves maneres de fer.

Els dos debats

El primer pretén recusar el sistema binari, és a dir, l'oposició entre el text i l'escena. El segon afecta els que fan el text, i la recusació de l'autor com a tal.

Marcus Borja, autor brasiler d'una tesi recent, ha abandonat la metàfora de la torre d'ivori i opta per la de l'edifici a compartir:

Oposar el text a l'escena, fins i tot per intentar-los «reconciliar», ja és pressuposar-ne la binarietat i, per tant, concedir al text un valor semiològic sobredimensionat en relació amb els altres elements que constitueixen la representació i que, en aquesta dicotomia, es troben tots «encabits» en el terme «escena». És com si el teatre fos un edifici amb diferents pisos de dimensions idèntiques però del qual només dos estiguessin ocupats: un per a un sol habitant i l'altre saturat de gent. Al llogater solitari (text), que disposa de molt més espai vital a l'edifici en relació amb els altres llogaters (gest, veu, vestuari, llum, so), li costa menys fer-se sentir (Borja 2015).

¹ Hem fet servir la traducció de Manuel Balasch per a la Bernat Metge (Plató, *Diàlegs*, vol. 10. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1989, 118).

S'hi reconeix un ressò de les discussions sobre el «textocentrisme», sobre la primacia del text sobre l'escena i el necessari abandó d'un treball teatral a dos temps que havia descrit Henri Gouhier (1989). El primer temps, el del text, el segon el de la posada en escena, són rebutjats pels que practiquen directament l'escriptura i la posada en escena en el mateix moviment i «a peu d'escenari», cosa que ha donat les expressions «escriptors a peu d'escenari» i de vegades, «autors en escena». Fa temps d'altra banda que el «textocentrisme» s'ha considerat com un a mena de malaltia vergonyosa o pròpia del passat per teòrics com Patrice Pavis.

És tan simple? S'ha acabat? Em fa gràcia el punt de vista de David Lescot, autor amb prou feines a la quarantena, que defensa tanmateix el seu lloc i la seva feina amb fina ironia al llibre de Christian Biet i Christophe Triau titulat *Qu'est-ce que le théâtre* i que no es pot titllar de pròpia del passat ja que tanmateix data del 2006:

Vaig acabar abans que els altres, vaig acabar el primer, abans que ningú, vaig treballar sol, vaig dubtar, vaig patir sol, vaig voler aturar-me. No em vaig aturar, vaig acabar. Vaig lliurar el text. Van llegir el text. Jo hi era. Vaig escoltar. Vaig esperar que passés alguna cosa. Els actors no havien llegit tots el text abans. Alguns es van encallar, era la primera lectura. I els vaig odiar molt. Tot seguit em van demanar que no tornés. Em van dir, si us plau, no, ho preferim, entens. I ho vaig entendre molt bé, vaig dir d'acord, és clar, és millor, quan hi és l'autor és horrorós, quan hi és l'autor és impossible. I durant dos mesos no vaig saber res, no vaig veure res. Vaig trucar alguna vegada i em van dir que tot anava molt bé, que anava molt bé, que era difícil, molt difícil, molt dur, però que era una felicitat, i que calia fer alguns talls. [...] El pròxim cop, em buscaré un director com Copeau, si en queden. El text, els actors, un escenari nu, com a mínim. O si no faré com Valère N fa sovint. Ho faré sol, per estar segur que no hi ha director. Sé que em preguntaran però no tens por de no tenir la distància necessària? La distància necessària. Només hi ha distància a la vida. Al teatre igual, d'altra banda (Lescot 2006, 23-36).

No hi hauria res de nou doncs en aquesta ràbia irònica amb què d'altra banda juga David Lescot, autor, actor i director d'escena cap als quaranta, que explica el seu ressentiment habitual al moment de la «desposseïció» del text. Algú ha volgut o ocupat el seu lloc? No pas, excepte potser, i tornem a trobar la vella oposició, el director, que, en aquest relat, no és ni bo ni dolent. Correspon només als clixés de la funció. L'autor és una mica empipador, es pot tallar un text quan se sent, i no cal agafar precaucions particulars ni ser amable. Encara menys considerar, en aquest exemple, una col-

laboració, que només podria ser engavanyadora per als que, a l'escenari, fan un «autèntic» treball.

Més seriosament, fins i tot en les paraules del nostre molt contemporani David Lescot, l'autor apareix com una mena de garant de l'origen del text i fins i tot de la seva integritat. El responsable, l'iniciador... Un lloc sobre el qual caldrà tornar.

El segon debat gira al voltant de qui escriu, de qui accedeix a la paraula, sobretot els actors i les actrius, i tots els «dramaturgistes» com en diu Marcus Borja, susceptibles d'escriure però que no són especialistes com a «autors», o no necessàriament, cosa que modifica molt la manera d'entendre el text, la seva composició, i de vegades la seva forma.

En molts països, la creació col·lectiva és considerada segons diferents «processos col·laboratius», com és el cas per exemple del Brasil. Aquesta manera de fer suposa no donar una importància predominant al text que tindria tots els altres dispositius al seu servei, i no més, sinó de manera variable, al seu o els seus autors.

Com que cal considerar aquí un nombre important de casos de figures que no conec necessàriament, segons els països, aventuraré un intent de tipologia a fi de determinar cada vegada l'estatus de l'autor i la manera com el dispositiu textual es veu. L'autèntic tema hauria d'acabar sent la qüestió de les escriptures.

Intent de tipologia

1 El director decideix un nou text, sol o amb un dramaturg en funció d'autor

Als últims decennis del segle xx, sobretot després de Heiner Müller, s'ha parlat molt de «text-material» per designar un text destinat a ser tractat lliurement amb vista al pas a l'escena. En aquest cas, el text no es té en compte ni en la totalitat ni en l'organització, és una mena de reserva d'on el director, o el nou autor, treu trossos o fragments. L'escriptura per fragments, ara específica del període postdramàtic (Lehmann 2002), va en el sentit d'un abandonament de la lògica d'organització narrativa. La sintaxi dramàtica clàssica i els seus enllaços deixen lloc llavors a una successió d'elements situats l'un al costat de l'altre, segons un model paratàxic.

El segle XXI és testimoni de directors que es llancen a operacions que consisteixen a reduir els textos, de vegades a sintetitzar-los, a obtenir-ne un «precipitat» sense esperit de provocació ni de polèmica, sense ni tan sols de vegades sotemtre'ls a través d'això a una lectura gaire original. La moda dels *digest* o textos reduïts, depurats, no consisteix purament i simplement a tallar el text, sinó a operar una mena de concentració del propòsit. Drama-

túrgicament, ens podria saber greu la pèrdua de marrades, de disposicions complexes i d'intrigues paral·leles que donen una llum particular a la intriga principal. Però la qüestió no està o ja no està aquí.

En la pràctica del director Gwénael Morin,² la intenció és en gran part popularitzar els textos fent-los més accessibles al públic, explicant un missatge eventual. És el sentit del treball que ha portat a terme durant la seva estada als Laboratoires d'Aubervilliers, on ha encadenat una programació de textos clàssics assajats durant el dia mentre se'n representava un altre a la nit. El repartiment inclou a vegades actors aficionats que han participat als tallers i els assajos. La representació pública s'acompanya de fragments de textos penjats a l'escenari o a la sala, així com una mena de pissarra de desenvolupament de l'espectacle per a ús dels actors però visible al públic. La relació amb aquesta domina tota la resta, no hi ha ni escenografia complexa ni posada en escena sofisticada. Aquesta pràctica s'ha convertit en una marca de fàbrica, que perdura després d'Aubervilliers, per exemple durant la gira del *Tartuffe* de Molière, la *Bérénice* de Racine o el *Woyzeck* de Büchner que es va poder veure sobretot al Théâtre de la Bastille de París el 2010 i el 2011. Si el públic ha canviat, la manera d'adreçar-s'hi és la mateixa.

El text es talla, s'esporga, se simplifica, se centra en certs personatges i de vegades «se sintetitza» al voltant d'un objectiu central o que es considera cabdal. En principi, el director que du a terme aquestes operacions no es presenta com un autor, firma l'espectacle «a partir de» l'autor. El director és una mena de «preparador» per a l'escena. Es podria mantenir per a aquestes operacions el concepte «d'adaptació», però no és realment satisfactori ja que no correspon a la seva definició estricta.

La noció d'intertextualitat no és nova, ni la tendència a introduir al text principal afegits exteriors i heterogenis amb les costures ben visibles. La *injecció* és un terme metafòric però l'expressió dona entenedent la introducció de substàncies estranyes al gran cos del text a fi de produir certs efectes sobre aquest, visibles a l'espectador. No es tracta del *muntatge* que consisteix a reunir elements més o menys homogenis amb les sutures poc visibles i la comparació o l'oposició agafa sentit en la construcció d'una obra o un espectacle. L'operació s'acostaria més al *collage* d'alguns artistes plàstics, confrontant elements heterogenis que romanen visibles.

Més radicalment, observem ara injeccions de trossos vinguts d'altres textos al text d'acollida, que l'allarguen, el desenvolupen, esbossen ramificacions o clarícies desigualment carregades d'un sentit immediatament per-

2 Per a alguns exemples, recorro al meu llibre, amb Julie Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle: commencements* (Ryngaert & Sermon 2012).

ceptible. És el cas de l'exemple de l'espectacle *Un tramway* (notem el canvi de títol), estrenat el 2010 a partir d'*Un tramvia anomenat desig* de T. Williams, adaptat pel director polonès K. Warlikowski i el seu col·laborador P. Gruszczynski.

L'espectacle inclou deu escenes, un pròleg i un epíleg. Dins aquesta estructura, hi ha quatre tipus d'injeccions de textos.

Alguns textos estan escrits directament pels adaptadors, com per exemple el pròleg i l'epíleg. Al text de T. Williams, una breu rèplica donava sentit al nom del personatge de Blanche. Agafa importància en el nou pròleg i es converteix en una tirada adreçada al públic en què es tracta després d'unes quantes marrades animalistes de posar nom a Stanislas Kowalski.

Hi ha frases tretes de novel·les, més precisament a l'escena tres, fragments de *La Dame aux camélias* d'A. Dumas i *Salomé* d'O. Wilde.

Finalment, es projecten textos en francès antic a l'escena mentre el personatge d'Eunice canta en un estil «rock and roll». Aquestes frases gegantines s'acompanyen d'imatges gegants de la Verge Maria. Així, Warlikowski, director, subratlla amb aquestes projeccions l'efecte dels afegits del text fets per Warlikowski «autor».

Es mesura la diversitat i la varietat d'aquests afegits dels quals és difícil definir d'una sola manera les orientacions dramaturgiques. El text d'origen hi perd tanmateix la seva caracterització estètica, la del «realisme psicològic» que porta enganxat amb ell i sens dubte també la de «drama» que aquí ens interessa.

Els textos inserits, molt heterogenis, subratllen la dimensió melodramàtica del relat (*La dama de les camèlies*) o li donen una dimensió més àmplia, quasi tràgica per les referències culturals universals.

De vegades tenen també una simple funció d'interrupció de la faula.

Ens trobem davant d'un procés d'apropiació del text per K. Warlikowski, alhora en l'escriptura textual i en l'escriptura escènica.

El director alemany T. Ostermeier, per la seva banda, du a terme amb el seu dramaturg i autor M. von Mayenburg, operacions complexes, aparellades en general a un treball de traducció que va en el sentit de la modernització. És el cas de *Hamlet* (2008), d'*Othello* (2010), de *Casa de nines* (2002). El text es talla, es reescriu lliurement en el gest de traducció i es porta al més a prop del nostre present. És difícil analitzar el detall del treball textual separant-lo de l'acte de posada en escena. Les transformacions de la faula són decisives de vegades amb el treball de reorganització de les escenes que va més enllà de la simple reestructuració. Així *Hamlet* comença amb una escena de cementiri que se li planta a l'espectador i que no té res d'una «exposició». Els personatges avancen per un escenari completament cobert de terra.

Al prosceni hi figura el taüt del pare sobre la tomba. Plou. Un jove intenta fer baixar el taüt sense aconseguir-ho, cau, torna a pujar, s'omple de terra; la seva gestualitzat evoca Buster Keaton i el còmic es tenyeix de cine mut. Les noces de la mare se celebren en el mateix espai i el mateix moviment: amb ulleres agressivament de moda, la núvia canta una cançó de Carla Bruni. Aquest començament de l'obra dona l'essencial de les claus dramàtiques de l'espectacle, els seus codis, la seva violència, i fins i tot l'espai, ja que el cementiri torna regularment a continuació com un malson del vell noi. M. von Mayenburg no reescriu realment Shakespeare, sinó que prepara l'escena tal com la veu T. Ostermeier.

2 Un autor director que escriu per sobre l'espatlla d'un altre

Es tracta ara de reescriure el text durant un gest previ a la posada en escena, sense que es tracti d'adaptació, tot i que els programes portin la menció «a partir de». L'exemple més significatiu és el de l'argentí D. Veronese que escriu i posa en escena textos que firma al programa. Per exemple, «*Les enfants se sont endormis* d'après *La Mouette* d'A. Tchekhov. Texte et mise en scène de Daniel Veronese».³ Els canvis de títol són importants, perquè revelen molt bé una operació de transformació del text, que canvia de llengua, d'estil, d'època. D. Veronese declara al programa:

D'entrada trio autors que em fascinin, que escriguin millor que jo. Després, canvio els títols ja que proposo les meves pròpies versions de les obres. *Els nens s'han adormit* no és *La gavina* i *El desenvolupament de la civilitació futura* no és *Casa de nines*, encara que les meves versions segueixin la mateixa trama que els originals. Em sembla que aquestes obres necessiten ser revisades perquè les vegi el públic d'avui, que ha canviat molt: està acostumat a un altre ritme, no el sorprenen les mateixes coses. I jo necessito despertar l'interès de l'espectador al llarg de l'obra.⁴

Aquestes reescriptures són molt ben acollides arreu on es representen i el seu autor, programat als grans festivals, gaudeix d'una reputació internacional. Pel que fa a *Les enfants se sont endormis*, una part de la premsa subratlla que D. Veronese il·lumina el nucli del text i desempallega A. Txèkhov de la seva quincalla, fins i tot de les seves afectacions. Que jutgi cada u.

³ «*Els nens s'han adormit* a partir de *La gavina* d'A. Txèkhov. Text i posada en escena de Daniel Veronese». Programa del Festival d'Automne 2011 (Théâtre Bastille, París).

⁴ Programa citat.

3 L'actor creador, l'actor que improvisa

Amb l'expressió «auteur en scène» («autor d'escena»), que calca la de «metteur en scène» («director d'escena»), Marion Cousin a la seva tesi (Cousin 2012) designa els artistes que escriuen i dirigeixen amb el mateix moviment, no sense fer un repàs de diferents termes, ni sense certa vacil·lació abans de triar. Avalua un rere l'altre els mèrits dels termes «escriptor escènic», escriptor a peu d'escenari, autor-director (cosa que inscriu la idea d'una operació en dos temps), autor escènic (pensem en R. Wilson, en T. Kantor). La discussió sobre la manera d'anomenar aquests artistes és menys bizantina del que sembla; correspon a la dificultat de designar amb fidelitat i exactitud el gest que es vol descriure, però també de reconèixer-ne l'especificitat i l'originalitat.

Els historiadors faran valer que les pràctiques d'Èsquil, de Sòfocles, de Molière o de Shakespeare feia temps que havien inventat aquesta relació estreta entre els dos gestos. Tanmateix, si esmentem J. Pommerat o R. García, A. Liddell, E. Dante, per evocar els més coneguts dels nostres contemporanis com a autors d'escena, és per raons una mica diferents i sens dubte perquè els dos gestos, el d'escriure i el de posar en escena, són perfectament concomitants en les seves pràctiques i que apareixen ben bé com a figures híbrides.

Fer escriure «a peu d'escenari», ho han demanat molts directors a escriptors. Acompanyar les improvisacions dels actors, reescriue-les, donar-los forma, transposar-les, lligar-les, o bé fer eco a experiències d'aquests tretes del món, va ser sovint la corda dels anys setanta, de vegades amb amb grans èxits. De vegades, l'activitat d'escriptura emanava del col·lectiu on haurien estat de mal definir els llocs de treball o remarcar una troballa individual en un moment en què l'especialització de les tasques no era la norma. Escriure per a una companyia d'actors designada prèviament i transformar o retocar a continuació el text en funció del treball escènic acomplert és una altra pràctica familiar. També coneixem els directors que s'han fet adaptadors d'una novel·la, per exemple, abans de passar a l'escenari, i que proven després el seu projecte a escena com es procediria a l'emprovament d'un vestit al cos dels actors.

En el cas dels «autors d'escena», es tracta de la doble activitat d'una única i mateixa persona, i en la mesura que puguem delimitar, en el mateix moviment, el mateix gest, sense que sigui possible decidir l'anterioritat d'una decisió sobre una altra, de l'escriptura sobre el joc ni del joc sobre l'escriptura. Marion Cousin escriu:

La relació que aquests creadors mantenen amb la composició és tanmateix múltiple: sense acontentar-se amb un paper en la cadena de la producció teatral, hi desenvol-

lupen diferents llenguatges. El seu gest d'escriptor es declina a l'escenari sota diferents formes: textual, plàstica, coreogràfica. Sense tanmateix defensar un nou textocentrisme, aquests creadors que firmen i publiquen les paraules dels seus espectacles tornen a posar l'escriptura al cor de la creació escènica i, amb la publicació, li concedeixen una existència tan tangible com la dels cossos i els decorats. Interioritzant per esborrar millor la dicotomia entre el text i l'escena, proposen una redefinició de la relació que els uneix (Cousin 2012, Introducció).

El que distingeix també aquests creadors és que, un cop l'espectacle realitzat, queda un text escrit i que volen fer publicar, oferint així a altres la possibilitat de posar-los en escena, malgrat que l'empresa no sigui de les més senzilles. La cosa sembla encara més difícil si ens referim a T. Kantor o a B. Wilson de qui F. Maurin diu, amb justícia, que posar en escena un dels seus espectacles seria una mica com «somiar el somni d'un altre» (Maurin 2010).

J. Pommerat es defineix d'altra banda de la manera següent:

Des que vaig començar a fer espectacles (a principis dels anys noranta), sempre m'he definit com a «escriptor d'espectacles» i no com a «escriptor de textos». Com a escriptor d'espectacles, sempre he començat definint (i continuo fent-ho) pragmàticament grans principis d'escenografia. [...] L'espai de la representació, aquell en què les figures o personatges evolucionaran o viuran, és la pàgina en blanc al començament d'un projecte.⁵

Sense que sigui possible aquí detallar més els matisos dels diferents llocs, segons que l'autor sigui ell mateix el director, segons les relacions que mantingui amb l'«autèntic» director, segons que es mantingui més o menys «al peu» de l'escenari, que parli més en nom seu o que sigui més sensible a compartir pedagògicament, ja es veuen les diferents configuracions que cal considerar. Aquestes generen friccions, contradiccions, fins i tot conflictes que s'observen en els exemples brasilers de participació col·laborativa tal com han estat descrits pels investigadors.

Contradiccions, conflictes, preocupacions: un exemple brasiler de participació col·laborativa. En el cas de la participació col·laborativa ideal, tothom pot escriure, autors inclosos. Aquests poden ser consellers dramàtics que escriuen ocasionalment o «autèntics autors», si encara em puc permetre fer la diferència.

⁵ Joël Pommerat, conversa amb Christian Longchamp per al Théâtre de la Monnaie a Brussel·les.

Antonio Araujo, jove director brasiler de dimensió internacional que vam poder veure a Avinyó el 2014, posa per davant el fet que els actors prenguin la paraula als seus espectacles i també en escrits teòrics, trets aquí de la tesi de Marcus Borja:

Els actors, a partir de testimonis personals, de posicionaments crítics, de records personals, improvisen i aporten elements per al dramaturg. En aquest sentit, són actors-actors, actors-dramaturgs, actors-directors. I ni tan sols això, ja que les contaminacions són múltiples entre tots els diferents creadors. Al *Vertigem*, la qüestió de l'autor es posa sobre la taula, es collectivitza. De vegades el meu lloc d'autor es troba en alguna cosa que he aportat i de què altres s'han apropiat. O fins i tot en alguna cosa de què un altre s'ha apropiat parcialment, barrejat amb una altra cosa aportada per una tercera persona. Els llocs d'autor són doncs sempre llocs compartits.⁶

Això semblaria ideal si no escoltéssim la veu de Bernardo Carvalho que descriu amb amargor el procés de construcció textual de *BR-3* per al qual va treballar amb Antonio Araujo. Després d'un primer període que anomena «lluna de mel» (el viatge, els primers mesos de treball amb l'equip reduït), van venir aproximadament dos anys de «guerra permanent»:

El que va passar amb *BR-3* i que va ser molt penós, molt difícil, és que el meu text potser era coix, però el procés implicava la interferència de diverses desenes de persones. Això va minar del tot el text per dins. El text es va convertir en un Frankenstein, i jo cridava per fer-me escoltar en una guerra intestina molt violenta.

En efecte, Carvalho va viure el procés de *BR-3* com una violència repetida feta a si mateix, com a autor (suposat), i al seu text, que cada cop reconeixia menys —en els dos sentits del terme— a mesura que el treball avançava. Si a un altre autor, Fernando Bonassi, sembla que no li costi gens afirmar que el text d'*Apocalypse 1.11* té «almenys uns trenta-cinc coautors», Carvalho no pot admetre aquesta hipòtesi sense veure-hi necessàriament un empobriement considerable de l'estructura dramàtica i matèria textual en general.

El problema és que no hi ha supervivència possible per a un dramaturg en un procés com el de *BR-3*. Cada dia algú em clavava un punyal a l'esquena. No era un treball col·laboratiu, sinó de destrucció i traïció permanent, una cosa terrible per a un dramaturg. Quina mena d'obra pot sorgir d'aquest procés? Un gran dramaturg no sobreviuria en condicions semblants. Ni tan sols acceptaria treballar en aquestes condicions...

6 Antonio Araujo, «Teatro da vertigem e o radical Brasil», citat per Marcus Borja (p. 262).

Pel que fa a *BR-3*, volia fer una saga, amb personatges presents del principi al final, un drama familiar grandios, però tot va quedar derstruït pel procés. Crees un personatge que és un guerriller a Angola i durant els tallers amb els actors, el teu guerriller es converteix en un Pare Noel a Finlàndia... Per tant, al final no hi ha personatge.

Segons ell, des del seu punt de vista reivindicat d'autor, la noció de text és absolutament incompatible amb el procés col·laboratiu. Creu que un text, perquè sigui un bon text, ha de conservar una autonomia. Ara bé, la noció d'autonomia i la seva relativització estan al centre mateix del que defineix el procés col·laboratiu (o almenys allò per què intenta definir-se) i el distingeix, entre altres, de la creació col·lectiva. Tanmateix, és precisament perquè la major part de creacions sortides de processos col·laboratius posen per davant aquests discursos individuals —i la necessitat clara (o sigui, imperativa) de detectar cada discurs individual en el resultat final— que ofereixen paradoxalment una fortíssima dimensió monològica. La dramaturgia, que renuncia sovint a cap «engranatge» dramàtic massa «escrit», es manifesta com una juxtaposició de monòlegs, cada un reivindicant la seva part de veritat, el seu gra de sorra en la cacofonia general. Hi ha una urgència a prendre la paraula, potser per ensenyar que en aquesta companyia, en aquest procés llarg i ardu, tothom hi té una veu. I tenir una veu significa tenir un text, i el que és més, produir un mateix el seu text. És la millor garantia que tinc, com a actor-dramaturg-ciudadà —no solament dramàticament sinó sobretot políticament— que ningú no pugui parlar en lloc meu o posar les paraules d'un altre a la meua boca.

El que és terrible en aquest procés és que la major part de la companyia lluitava contra el text i contra l'autor: feien contrapropostes per al text de l'espectacle. Era penós. I quan van rebre una vintena de participants a l'estage, recordo una noia que havia escrit un text i que el volia presentar en una reunió oberta a tothom. «Joestic aquí per crear el meu propi text, no interpretaré el text d'un altre, és per això queestic aquí, no?» Increïble! Després de dos anys de producció, una participant a l'estage arriba al grup i vol ser l'autor del text!⁷

Segons Carvalho, en un cert estadi del procés, la desconfiança es va transformar en rivalitat paranoica i tot. La impressió global és que, en una bona part de grups que reivindiquen el procés col·laboratiu, el text esdevé un pretext, un vehicle, una tribuna privilegiada i gelosament guardada del discurs

⁷ Totes aquestes citacions procedeixen de l'*Entretien* amb Bernardo Carvalho (Borja 2015, vol. 2, 273–295).

subjectiu de cada actor. Aquest espai-temps de paraula, cal preservar-lo a qualsevol preu. És la materialització estètica (o estetitzada) d'una subjectivitat epicitzant, és a dir, una subjectivitat adreçada que només es pot aconseguir amb aquest adreçament.

Conclusió

Sota la paraula «autor» se situen avui competències diferents, cosa que pot tenir la conseqüència de crear malentesos.

Si l'autor és un «narrador d'històries», el seu ofici pot tenir la competència d'altres persones i d'altres maneres de fer (espai, so, llum...).

Si l'autor és un desenvolupador d'idees (cosa que de vegades és el pecat preferit del teatre de col·lectius) no hi ha territori reservat, pot fins i tot tenir seriosa competència de tothom, de tot ciutadà que reflexioni una mica sobre les qüestions de política o que pensi que les seves idees són fonamentals.

Si l'autor és un inventor de formes, la competència amb tots els altres membres de l'equip és evident, ja que cada un es manifesta susceptible de desenvolupar formes en la seva pròpia especialitat. És el mateix si l'autor és un inventor o un emissor de temes.

Però l'autor és també de vegades simplement algú que ha decidit aixecar-se i prendre la paraula.

L'especificitat d'un autor rau als meus ulls en el fet de ser un inventor i un reinventor de la llengua. Sembla que és aquí on la diferència es manifesta més clarament. Tots els que ja no volen sentir a parlar de «literatura» no tenen res a fer amb un autor que sigui un autèntic escriptor que demana que el seu treball sigui tornat a situar al centre de la creació, o fins i tot que no ho demana però que s'hi installa naturalment. La qüestió em sembla doncs és saber si volem, o no, un «teatre sobre la llengua», o un teatre que combini un conjunt de llenguatges.

Es tracta doncs menys de saber qui, a l'edifici del teatre, ocupa el pis més gran, sinó que en fa cada u de l'espai que se li atribueix. Si l'autor no ha fet res de diferent ni de més interessant que els altres membres de l'equip, no hi ha en efecte cap raó perquè disposi d'aquest espai.

Bibliografia

- Borja, Marcus. 2015. *Dramaturgies en relation. Processus compositionnels d'écriture théâtrale collective*. Tesi doctoral: Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / Université de Sao Paulo.
- Cousin, Marion. 2012. *Écritures textuelles, écritures scéniques, quand le texte et la scène s'écrivent d'une seule main*. Tesi doctoral: Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Gouhier, Henri. 1989. *Le Théâtre et les arts à deux temps*. París: Flammarion.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. París: L'Arche.
- Lescot, David. 2006. «Qu'est-ce que le théâtre». Dins C. Biet & C. Triau, *Qu'est ce que le théâtre?* París: Gallimard.
- Maurin, Frédéric. 2010. *Robert Wilson*. París: Actes-Sud.
- Platon. 2015. *Œuvres complètes. Tome 6: La République, Livres 1-3*, 398a. París: Les Belles Lettres.
- Ryngaert, Jean Pierre, i Julie Sermon. 2012. *Théâtres du XXI siècle: commencements*. París: Armand Colin.

És necessària la ficció?

Joseph Danan

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

La pregunta que planteja aquest títol sembla paradoxal. No és la ficció una adquisició indiscutible de l'evolució de la humanitat? Jean-Marie Schaeffer hi veu una expressió de la potència demiúrgica del pensament. Hi afegeix que «constitueix una etapa crucial de la maduració del petit humà, sigui quina sigui la societat en què ha crescut» (pròleg a Caïra 2011, 7; cf. també Schaeffer 1999). «La importància d'aquesta competència ficcional», precisa, es mesura pel «fet que les seves disfuncions —per exemple, les afabulacions del mitòman o, a la inversa, la incapacitat de construir trames alternatives a les actualitzades en el curs de la vida— estan sempre lligats a desordres físics greus». Ens veiem doncs arrossegats cap camins ben perillosos...

Aquesta pregunta tanmateix és resultat d'una constatació pel que fa a l'evolució present de l'escena. Si he d'escriure per al teatre m'és forçós constatar que la ficció dramàtica es veu avui amenaçada per dues bandes: la posada en escena del jo biogràfic, d'una banda, en formes de teatre que se'n pot dir performatives (n'hi ha prou citant alguns espectacles d'Angélica Liddell, comme *Todo el cielo sobre la tierra*¹ o *You are my destiny*²); i, d'altra banda, la hiperpresència a les nostres vides de l'actualitat a través dels mitjans de comunicació i particularment internet, que apareix com un lliscament inescapable per una escena àvida de materials i pot, en el millor dels casos, suscitar noves formes de teatre documental. També Angélica Liddell, en relació amb *La casa de la fuerza*,³ parlant de les atrocitats patides per les dones de Ciudad Juárez, a Mèxic: «No sé com expressar el dolor si no és recopiant els titulars d'un diari» (Liddell 2012). *La casa de la fuerza* conjuga, d'altra banda, les dues tendències aquí evocades.

És respecte a la segona que voldria insistir. Perquè, si la primera pot trobar la resolució dramàtica en la noció d'autoficció, que permet mantenir el drama, o cert drama, davant l'exhibició escènica de si mateix i el propi cos, que procediria del performatiu més pur —és un dels aspectes del «drama-de-la-vida» (Sarrazac 2012)—, la segona em sembla que alhora planteja pre-

1 París, Théâtre de l'Odéon, 2013.

2 París, Théâtre de l'Odéon, 2014.

3 París, Théâtre de l'Odéon, 2012.

gundes més complexes, en tot cas més urgents, més essencials pel que fa al que fonamenta la *necessitat* del teatre. Perquè, com explicar el món? Amb quines modalitats de retre compte, quan el projecte naturalista fa temps que és darrere nostre? Quina relació establir amb aquesta actualitat desenfrenada i globalment terrorífica que ens envaeix i ens submergeix amb els seus fluxos? Oblidar-la «per refugiar-se en la ficció» em sembla una posició cada cop menys sostenible. A aquestes preguntes, el teatre «neodocumental» (Kempf & Moguilevskaia 2013), que designa certes tendències fortes de la dramaturgia contemporània (com el teatre verbatim anglosaxó, el teatro-narrazione italià, el teatre documental rus de les últimes dècades), també el teatre «quasi documental» invocat per David Lescot (2008) i Joël Pommerat (2011),⁴ intenten aportar respostes el grau de pertinència de les quals sempre és relatiu a un context, un estat de l'escena teatral i més àmpliament de les representacions operatives en una època determinada, grau de pertinència que deixo a cada u la feina de mesurar. No ampliaré aquí la meua reflexió a la novella i el cinema, com he estat temptat de fer, a fi d'intentar cenyir una problemàtica específicament teatral, encara que certes coincidències són manifestes.⁵

Constatant la utilització creixent del document als escenaris, Jean-Marie Piemme pot escriure al pròleg de l'excel·lent número d'*Études Théâtrales* titulat «Usages du “document”. Les écritures théâtrales entre réel et fiction», que va codirigir: «En certs casos, el projecte documental pot agafar fins i tot una amplitud tal que sembli oposar-se purament i simplement a la via ficcional» (Piemme & Lemaire 2011, 9). I d'això, no en falten pas exemples, començant pel radical *11 septembre 2001* de Michel Vinaver (2001),⁶ o també, per citar un text recent d'una autora molt menys coneguda, les *Variations sérieuses* d'Emanuelle Delle Piane (2015), compost únicament de disset relats o monòlegs explicant, només amb la paraula, violències reals fetes a dones reals en diversos llocs del planeta. Si el novel·lista del segle XIX volia «fer

4 L'expressió «quasi documental» s'atribueix al fotògraf canadenc Jeff Wall per Marion Boudier, «Un théâtre presque documentaire. Influences et imitations documentaires chez Lars Noren et Joël Pommerat» (Kempf & Moguilevskaia 2013, 128).

5 Ens podem remetre, per exemple, pel que fa a la novella, a l'obra col·lectiva *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écritures et matériaux* (París: Éditions Inculte, 2014).

6 Aquest text «està escrit a partir del viscut unes quantes hores davant la televisió el mateix dia. Però els dies següents, està escrit a partir de la lectura dels diaris, i més precisament dels apareguts entre el 12 i el 30 de setembre, i encara més precisament d'un diari americà, l'*International Herald Tribune*: ha estat la font, diria principal, d'aquest text a partir dels testimonis que transmetia» (Vinaver 2002, 12).

la competència a l'estat civil», l'artista del XXI sembla de vegades voler fer la competència al flux d'internet, a risc de dissoldre-s'hi.

A l'article que firma a l'interior del mateix número, Jean-Marie Piemme reivindica la ficció, alhora com a inevitable i com a necessària. Inevitable: «tota teatralització és una ficcionalització» (Piemme & Lemaire 2011, 89). Necessària: «Quan el teatre es dissimula al màxim per semblar ser veritat i nega la seva dimensió de ficció, proposa una versió renovada de la mentida naturalista» (Piemme & Lemaire 2011, 92). Es refereix sobretot als diferents espectacles realitzats a partir del material proporcionat per *La Misère du monde* de Bourdieu.

Tornaré al segon punt, que afecta el nucli mateix d'aquesta reflexió, per aturar-me un moment en el primer. Em sembla massa simple afirmar que, quan s'entra en un procés de dramatització o, simplement, d'escriptura, o sigui, d'elaboració artística, s'entra al mateix temps a la ficció. És un truíme, és clar, però que tanca una mica de pressa el debat. Perquè, llavors, com diferenciar entre *Blancaneus i els set nans* i *Rwanda 94* (de què Piemme va ser un dels autors)? El «tot és ficció» em satisfà tan poc com el «tot és política» que corria a una certa època. I si, a *11 septembre 2001*, el treball de muntatge i de composició és de tal manera que acaba alçant un monument que, en certa manera, substitueix la realitat, les *Variations sérieuses* d'Emanuelle Delle Piane, darrere l'innegable treball de donar forma a testimonis i relats amb l'escriptura i el ritme, sense dissimular gens l'horror real del que s'explica, donen un accés quasi directe a aquestes realitats.

Em sembla que la relació amb la ficció no es pot pensar únicament en termes binaris, sinó més aviat com una gradació entre dos pols, un dels quals seria la ficció pura i l'altre, la no-ficció pura, diguem-ne de moment. Al capdavall, una bona part del repertori teatral oscilla entre aquests dos pols: des d'*Els perses* d'Èsquil, el tractament de la crònica històrica en Shakespeare, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega... sense ni tan sols arribar a *Woyzeck*. I caldria parlar, pel que fa al teatre contemporani, d'un ús del material, o d'un treball sobre el material, que va cap a la ficció assumida o al contrari cap al menys possible de ficció.

«No deixar la ficció desenvolupar-se massa aviat», diu Joël Pommerat (2011) respecte al seu teatre «quasi documental», com si hi hagués necessitat de lluitar-la de real, d'ancorar-la, o sigui, de limitar-ne els poders. En dona una il·lustració magistral a *La grande et fabuleuse histoire du commerce* (Pommerat 2012), on una ficció en definitiva minimalista neix del substrat documental proporcionat per una tesi de sociologia sobre els viatjants de comerç i amb entrevistes de camp; igual com *Cet enfant* (Pommerat 2005) s'havia escrit a partir de testimonis de dones sobre la seva vida real. Arri-

bem aquí a la qüestió del testimoni, de la paraula «autèntica» sobre un esdeveniment real, que pot complementar la del document.

A *Ceux qui restent* (Lescot 2015), ja no es tracta de teatre «quasi documental» (fórmula que val per a altres de les seves obres, com *Le Système de Ponzi* o sigui, almenys per a una part, *Un homme en faillite*): només se sent la paraula de dos escapats del ghetto de Varsòvia, retranscrita i assumida per dos actors. Una obra com aquesta (de la qual no manquen exemples, repetim-ho, al teatre d'aquests últims anys) radicalitza també un principi que es podria resumir així: ¿per a què la ficció si s'ofereix la possibilitat d'un accés directe al real —*més* directe, si em mantic fidel a la idea de gradació—, sigui aquest real el de, per exemple, una imatge documental (mètode fundador del teatre de Piscator —amb tots els matisos que es vulguin sobre el fet que una imatge no és mai res més que una imatge, que està enquadrada, muntada, és clar: però la imatge fotogràfica o filmica de les fosses d'Auschwitz, es vulgui o no, no deixa de ser una finestra oberta a la realitat de l'horror), o sigui aquest real el d'una paraula pronunciada per un testimoni i enregistrada, eventualment retranscrita i recreada en un escenari de teatre, mètode que Jean-Pierre Sarrazac associa a un altre documental, el de Tretiakov (Sarrazac 2015, 216)? ¿Per a què la ficció quan el poder allucinat del real es pot restituir sense marrada (la de la ficció), que imposaven als clàssics les limitacions i les regles de la forma dramàtica, regles i limitacions que fa temps que han saltat a miques —i quan l'obertura del teatre a les tecnologies de la imatge i el so en multiplica l'heterogeneïtat, obrint les possibilitats a l'infinit?

Cal distingir aquí la qüestió del real de la del veritable. Hi ha el pes del real d'una paraula que obre l'accés a certa realitat; i hi ha, prou que ho sabem, tots els filtres que s'interposen entre aquesta paraula i la dita realitat: la subjectivitat, el caràcter parcial, en tots dos sentits de la paraula, del testimoni, els lapsus de la memòria... Per apellar a una teorització que em sembla il·luminadora i que recorda Olivier Caïra: per a la filosofia del coneixement, només aprehenem del món versions. El que en diem el món està constituït de versions (Caïra 2011, 40). Potser fins i tot només està constituït d'aquestes versions.

Com subratlla Jean-Pierre Sarrazac, el testimoni, a *Ceux qui restent*, ha estat manifestament objecte d'un treball d'organització i de muntatge que autoritza, també aquí, a parlar d'escriptura (pot haver-hi escriptura fins i tot si l'autor no inventa ni una ratlla). El recurs a la «no ficció» no elimina ni l'elaboració artística ni la dramaturgia. Per Sarrazac, un cas límit com aquest no s'escapa del camp del «drama-de-la-vida», i per tant, ras i curt, del drama (Sarrazac 2015, 217). Jo, per part meva, tindria tendència a situar-lo,

com les *Variations sérieuses* o fins i tot *11 septembre 2001*, a l'altra banda del límit, fora del camp, en tot cas, de l'obra de teatre (àlies el drama, en l'accepció més convencional). És, ho reconec, una qüestió d'apreciació —i un debat ja antic entre Jean-Pierre Sarrazac i jo. Si em puc permetre obrir un parèntesi per la teoria del drama, proposaria de bon grat un esquema compost d'una sèrie d'encaixos: de l'obra de teatre, que se situaria al més a prop del nucli del «drama absolut» (Szondi 1981), a la «forma dramàtica», que en seria l'ampliació, fins al punt de fer esclatar totes les estructures del drama, i finalment el «dramàtic», principi transgenèric que subsistiria fora del drama, fins a les teatralitats, aquestes incloses, que Lehmann (2002) anomena abusivament «postdramàtiques» a causa de l'extensió massa restringida que dona al dramàtic, siguin les formes que agafen aquestes teatralitats ballades, musicades, performades...

Tornant a *Ceux qui restent*, afegiré que, per fer funcionar aquesta forma d'escriptura (tanmateix minimalista) escènica, si el gest de posada en escena és, també, minimalista fins al punt que gairebé es podria suprimir com a tal, va caldre, no obstant, que David Lescot imaginés un dispositiu del qual manllevo la descripció a Jean-Pierre Sarrazac i que participa tant en la dramatització com de la teatralitat de l'obra:⁷

El dispositiu escènic és molt simple, recordant, voluntàriament o no, el de la psicoanàlisi: dues cadires situada una darrere l'altra a una certa distància permetent escoltar sense crear gaire interacció. Quan es fan els portaveus dels entrevistats Wlodka i Paul, Marie [Desgranges] i Antoine [Mathieu]⁸ ocupen la cadira del davant. Es posen a la de darrere quan fan el paper de David [Lescot], l'entrevistador (Sarrazac 2015, 216).

Comparant *Ceux qui restent* amb altres «obres» de David Lescot (que me reixen, en aquest cas, sense discussió el nom d'obres de teatre), Jean-Pierre Sarrazac parla també de dos «pols», convidant a «tenir en compte, a cada *opus*, la tensió que existeix entre el pol ficcional i el pol documental» (Sarrazac 2015, 217). És també aquesta la tensió que Erika Fischer-Lichte amplia al teatre en conjunt al seu article del qual cito el començament: «Siguin els que siguin els llocs i els moments on passa el teatre, es caracteritza per una tensió entre realitat i ficció, entre el real i el fictici» (Fischer-Lichte 2007, 7). En dona una primera il·lustració per la condició mateixa de l'actor: per

7 L'espectacle es va estrenar a Monfort el 9 d'abril del 2013, arran del 70è aniversari de la insurrecció del ghetto de Varsòvia, amb una posada en escena de l'autor, amb el subtítol «Paraules de Paul Felnbok i Wlodka Blit-Robertson recollides per David Lescot».

8 Els actors.

acomplida que en sigui en certes estètiques la «transformació» en personatge, sempre veurem a l'escenari un ésser híbrid, en tensió entre el personatge i l'actor que l'encarna.

Jacques Delcuvellerie, el director de Groupov, a qui devem l'emblemàtica *Rwanda 94*,⁹ parla molt bé, al número ja citat d'*Études Théâtrales*, dels límits incerts entre real i ficció, i de la necessitat de treballar sobre aquest límit (Delcuvellerie 2011, 142–144). Cita Eric Duyckaerts, un altre membre de Groupov, que, en un intercanvi de cartes que data del 1984, li deia: «el que agrada del teatre és el Real» (Delcuvellerie 2011, 141). Com desmentir-lo? Penso un cop més en Pommerat: «El teatre és la meua possibilitat de captar el real» (Pommerat 2007, 10). (Tornaré de totes maneres sobre els dos sentits del real que es podrien transparentar aquí: el real captat i el real de l'escena.)

Eric Duyckaerts hi afegeix —i em sembla poder dir que la majoria de les teories de la representació van en aquest sentit (cf. Bougnoux 2006)—: «Però no ens podem aturar aquí, perquè el que s'ens planta als morros (quan passa) és tanmateix de l'ordre de la representació». Jacques Delcuvellerie sintetitza llavors el que constitueix per a ell la necessitat, no de la ficció com a tal, sinó del treball sobre el límit, cosa que em sembla molt més interessant: «si l'ordre de la representació escènica vivent només existeix extraient-la del Real, s'esvaeix igualment en la seva proscripció. El teatre només és viu si se situa als límits, o més aviat si *produeix* límit. Si no és mort, esdevé impersonal, mecànic, momificat» (Delcuvellerie 2011, 142).

Jean-Marie Piemme escrivia també, al seu pròleg: «L'espectacularització del món real per la televisió, el vídeo, la circulació de les imatges per internet no és aliena probablement a aquest desig de “veritat més veritat” que s'enregistra amb una agudesia creixent als escenaris de teatre» (Piemme & Lemaire 2011, 9). Cal seguir, s'entén, aquesta constatació (hereva de Guy Debord) i aquesta hipòtesi, d'una desconfiança en relació amb el que pot produir aquesta recerca al teatre. En canvi, jo hi veig una oportunitat per al teatre: la possibilitat de produir-hi una forma de «veritat» que passa per la presència al món. Perquè en la descripció indiscutible, de Piemme, el que hi lleigeixo és parafrasejant Deleuze, l'«esdevenir-ficció» del món. I jo ampliaria, al nostre segle XXI naixent, el que Deleuze deia al segle passat, parlant del món com d'«un cinema dolent, en què ja no creiem» (Deleuze 1985, 261). La Pantalla, que ja no és la del cinema, li dóna la raó més enllà del que hauria pogut imaginar. És tota la xarxa d'imatges, els *news* i l'*storytelling* (Salmon 2007) en què estem atrapats, el que s'ha posat a funcionar com una ficció

⁹ Estrena al març del 2000 al Théâtre de la Place, a Lieja. Es pot consultar, sobre aquest espectacle, el número 67–68 d'*Alternatives Théâtrales* (abril 2001).

—un mal fulletó que teixeix el nostre quotidià, i davant del qual el teatre serà sempre més real per l'experiència que proporciona, atrapat en el viu. En quines condicions? A condició de què?

Ens hem quedat, fins ara, a l'interior (presoners, m'atreveixo a dir) d'una concepció de la ficció com indissolublement lligada a la representació. El que se'n diu un *a priori*.

Al seu llibre, *Définir la fiction*, Olivier Caïra proposa cartografiar la ficció segons dues categories, una mimètica, l'altra axiomàtica. Si la primera, on ens aturem habitualment, és de naturalesa representacional i al més sovint narrativa, la segona permet delimitar «ficcions logicomatemàtiques» i integrar no solament «jocs d'aspecte mimètic» com els escacs o encara més a prop del «pol mimètic» (al seu torn raonat en termes de «pols»), el Monopoly o el Cluedo, sinó també, acostant-se al «pol axiomàtic», «jocs abstractes» com les dames o el go, o sigui, «desafiament matemàtics», dels quals els jocs de vídeo constitueixen una forma híbrida que descansa sobre un «substrat matemàtic» però que és «de vocació mimètica» (Caïra 2011, 87). No es tracta tampoc per a Caïra de refugiar-se darrere un «tot és ficció», perquè, diu, citant Ludomir Dolezel, «si s'anomena ficció la realitat, cal inventar una nova paraula per a la ficció» (Caïra 2011, 19) —d'on el caràcter pervers fins i tot mortífer d'aquest «esdevenir ficció» del món que trasbalsa els nostres punts de referència, en què la decapitació real d'un ostatge real es troba no solament filmada sinó guionada i posada en escena. L'11 de setembre del 2001 ens ha fet entrar en aquest món on la destrucció de les Torres Bessones s'assemblava a una pel·lícula de catàstrofes o, encara pitjor, a un joc de vídeo.

Estem avui saturats d'una superabundància de realitat? Deia més amunt que la imatge de les fosses d'Auschwitz, en la seva indiscutibilitat, donava accés a la realitat de l'horror. I no marca aquest moment, de manera concomitant, el principi d'una separació en relació amb la realitat —ja que la imatge no és la realitat? Simptomàtica, la paraula adreçada per Lee Miller quan envia les primeres fotos que acaba de fer a Dachau: «Us suplico que creieu que és la veritat» (Penrose 1994, 150). Paraula adreçada als seus contemporanis i, més enllà, sense saber-ho, a nosaltres que vivim al segle XXI. Amb el desenvolupament exponencial dels mitjans de comunicació i després internet, estem confrontats alhora a una saturació del real i una saturació d'imatges. Si torno al cas dels horrors perpetrats pel DAESH, és tant el furor mortífer de l'Estat Islàmic com els mateixos mitjans de comunicació els que produeixen els actes de barbàrie que ell voldria que veiéssim però que ens persegueixen si no les veiem. Són aquests actes els que, a força de jugar amb les formes de representació pròpies de la ficció, ens fan de ficcions, encara que les sapiguem reals —d'aquí l'efecte de xoc produït al se-

tembre del 2015 per la foto del petit Aylan ofegat en una platja turca, que ens impressiona perquè és un forat que deixa entreveure brutalment el real: demostra que la resta ja no aconseguim percebre-ho com a tal, i la realitat es troba, en gran part, desrealitzada. Com per casualitat, una foto: una imatge fixa que atura el flux de paraules i d'imatges de la televisió i internet. Un forat en el teixit de l'imaginari (ja que sempre som portats a *imaginar* el real quan no el vivim), que produeix un efecte brutal de real.

I tanmateix només és *efecte de real*. Per assolir el que en dic *l'efecte real*, el que posa en joc la mort i l'espant, no s'ha d'anar més enllà de la representació mimètica? No cal la presència efectiva d'un cos en un espai compartit?¹⁰

Aquesta copresència —cal comprendre la comparació més enllà de la seva indecència— és també la que instaura el teatre.

Per tornar a la distinció operada per Olivier Caïra, retinc això, que és, al meu veure, decisiu:

Delimitar el lligam entre ficció i representació, és alliberar-se d'una visió purament mimètica de la creació, i admetre que l'home pot *presentar* —i no *re-presentar*— éssers i relacions entre aquests éssers. [...] Si els espais de la ficció i la narració es tapen sovint, no coincideixen més del que es contenen l'un a l'altre (Caïra 2011, 30–31).

No sé si la dansa contemporània o certes formes de teatre performàtic procedeixen d'un pensament axiomàtic, però procedeixen sens dubte, en l'essencial, d'una forma de creació no mimètica. Els teatres «del presentar» (Chevallier 2015),¹¹ en curtcircuitar la representació, semblen, al mateix temps, segar l'herba sota els peus de la ficció (mimètica, s'entén). Jean-Frédéric Chevallier hi veu una oportunitat oferta a l'espectador de reapropiar-se d'una part important del procés creatiu, que és de l'ordre alhora de la percepció, la sensació i el pensament. Si el que veig a escena no representa res, si el que veig només és el que veig, hi ha via lliure per al meu imaginari. N'hi ha també, afegiria, per a una producció de ficció(ons) no prèviament escrita(es) o premeditada(es).

¹⁰ Sento el deure d'afegir un postscriptum a aquest text que rellegeixo després dels atemptats del 13 de novembre del 2015 a París. Per a nosaltres que vivim en aquesta ciutat, va haver-hi certament un efecte real amb la irrupció violenta de l'horror al si de la nostra realitat. Eren els nostres pròxims els que n'estaven afectats, els que haurien pogut estar-ho. Érem nosaltres. També aquest efecte real, per als que no hi van estar atrapats al cos, tocats a la seva carn, van haver de lluitar contra (o compondre amb) la impossible representació que en proposava sense solució de continuïtat el flux dels mitjans de comunicació, amb la desrealització obligada que comporta.

¹¹ Cf. també Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire?*

En aquest petit format de setze minuts que és *Crescita XII* de Romeo Castellucci,¹² la potència sensible, «vibratòria», de l'acte teatral és tal, en la seva brevetat, que s'imposa sense passar per la forma mimètica d'una ficció: un nen juga amb una pilota en un espai blanc, una «caixa» de llum; es fa el negre, acompanyat d'un so extremadament potent i un alè que atrapa físicament els espectadors, fins que la llum torna en un espai buit. És clar, el que s'ensenya aquí és una desaparició. Però no parlaria de ficció (sempre en el seu sentit mimètic convencional). Allà hi havia un nen, i ja no hi és. Es dona tal qual, sense representar res més que el que s'ensenya. En la seva abstracció (sense decorat, sense context, sense noms, sense personatges —aquest soroll què és exactament?), té la netedat, si es vol, d'un axioma. Una sèrie quasi matemàtica, que l'imaginari de l'espectador podrà transformar en ficció —més aviat, d'altra banda, a cop passat que durant; durant, la sensació, el feix de sensacions, és massa fort. L'anàlisi que en fa Jean-Frédéric Chevallier m'ho confirma:

En un espai completament blanc (parets, terra i sostre), un nen juga a pilota de totes les maneres possibles (amb les mans, els peus, els genolls, el tors, el cap, etc.) atent a fer rebotar l'objecte en cada una de les superfícies (les tres parets, el terra i el sostre. Quan les possibilitats d'accions en l'espai s'han esgotat, cau la foscor. L'experiència última és mental. Té lloc un cop exhaurides les possibilitats de l'espai (Chevallier 2015, 111).

Faré una marrada no teatral per un altre exemple que manllevo a un notable article de Kathrin-Julie Zenker que es pot llegir al número d'*Études Théâtrales* ja citat. L'autora hi parla d'una experiènciq que va viure visitant el Memorial de la Shoah, a Berlín, concebut per l'arquitecte americà Peter Eisenman. L'article es titula: «What you see is what you see» («El que veus és el que veus», l'expressió és de Frank Stella). Li manllevo la descripció:

Entrem al «Memorial pels jueus assassinats d'Europa».

Davant teu es desplega un camp ondulat de quasi dues hectàrees, cobert de 2.700 esteles d'antracita, disposades en quadrícula. Aquests blocs de ciment fan cada un dos metres i mig de llarg i un metre d'ample, l'alçada varia i augmenta sensiblement cap al centre del camp, atenuada per una lleugera baixada del terreny (Zenker 2011, 29).

12 Festival d'Avinyó, 2005.

Continua, una mica més lluny, descrivint a mesura que avança:

Al centre del camp, ara estàs completament rodejat d'esteles. Reflecteixen la teva cara quan t'hi acostes. Sembla que t'ofeguen amb la seva opacitat. T'agradaria traspasar aquesta superfície que fa pantalla, obrir-les com caps i veure què hi ha a l'interior. La sospita d'alguna cosa que hi *falta* et persegueix.

El soroll dels teus passos sobre el paviment ondulat, sense orientació sobre el camí que cal agafar, el teu camp de visió, et repeteixen la mateixa imatge com una pel·lícula bloquejada: un laberint organitzat del qual no comprens el pla. Paradoxalment rodejat de masses de ciment, sents sobretot això: una gran absència (Zenker 2011, 30).

Kathrin-Julie Zenker comenta:

Eisenman deixa veure ben poc, la seva obra sembla buida de referència històrica, tancada a tota narrativitat. Però [...] la simplicitat del dispositiu provoca una gran sol·licitació de qui el travessa, una *experiència*¹³ [...] plena d'imatges i de pensaments, d'associacions i de sensacions (Zenker 2011, 30–31).

Si l'objectiu proposat és assolir el real a través o no d'una ficció (ja que aquesta és la qüestió), el *moviment* aquí descrit permet aprehendre un mecanisme de pensament que es constitueix al llarg d'aquest mateix moviment a partir, com diu ella, de sensacions i associacions. ¿No es tracta llavors, com a *Crescita XII*, de suscitar aquest pensament a través d'una *experiència viscuda*, la que ofereix una obra d'art no mimètica, un acoblament quasi abstracte... una axiomàtica? Ja que aquest tipus d'obres ens situa davant elles exactament com estem en el real. Estem davant d'una obra i davant del real. És amb aquesta condició que l'experiència pot funcionar. Augmenta, en el cas del memorial, amb la immersió en una instal·lació: no som davant sinó a dins. Però jo experimento el mateix davant d'alguns espectacles de Castellucci com *Crescita XII*, a propòsit dels quals George Banu diu que «la ficció està curtcircuitada i ens submergim en l'experiència» (Banu 2009, 65).¹⁴

Aquesta noció d'experiència viscuda, que situa l'espectador al centre, alhora receptacle i subjecte, és crucial. L'experiència individualitza i singularitza. Les paraules que Kathrin-Julie Zenker posa a la seva travessia del Memorial no són les que altres hi posarien, tot i que s'hi podrien reconèixer. L'experiència és singular, individual —i compatible. «En comptes de crear

¹³ El subratllat és meu.

¹⁴ Banu parla més específicament de la utilització del que en diu «el nen material» en Castellucci.

una obra —conclou—, Eisenman crea un dispositiu d'experiència, un paisatge obert» (Zenker 2011, 35).

Ficció vs no-ficció: l'oposició es difumina llavors davant d'un altre real,¹⁵ que és, indiscutible, el del viscut, de l'experiència viscuda enfront de (o en immersió dins) un objecte artístic, experiència que suscitarà en l'imaginari de l'espectador, és a dir, de cada espectador agafat en la seva individualitat, tota mena de moviments singulars: associacions i sensacions, però també narracions més o menys fragmentàries, fragments de ficcions. Dins aquesta perspectiva, la ficció en el sentit en què s'entén habitualment, o sigui la ficció mimètica, no és necessària: és fins i tot un obstacle, en la seva dimensió representativa, al lliure desplegament de l'activitat espectacular, des del moment que està integrada al dispositiu creatiu. És aquí, en canvi, que les ficcions axiomàtiques d'Olivier Caïra poden ajudar-nos a pensar en la superació de l'oposició entre ficció i no-ficció proposant disposicions al límit de l'abstracció, escapant en tot cas al règim de la representació sense anul·lar la producció de ficció. Tornant a la constatació feta al començament, sembla, sense pretendre erigir-ho en norma, que és en aquesta direcció que es desenvolupa tota una part de l'activitat teatral contemporània.

La pregunta que em plantejo llavors és sempre la mateixa —vull dir la que em persegueix des de fa alguns anys: què pot fer l'escriptura dramàtica davant d'aquesta potència? Quina postura pot adoptar? Invoco, en un recent petit assaig, dramaturgies amb la menys *mimesi* possible (Danan 2013). Cal entendre darrere d'això: el menys de ficció mimètica possible. Em sembla que el que se'n desprèn del que precedeix seria la recerca de dramaturgies «ficcionalitzant» d'una altra manera, més pròximes al pol axiomàtic definit per Olivier Caïra.

Evoco, en aquest mateix assaig, l'obra d'Ivan Viripaev, *Danse Delhi*. És una altra obra de Viripaev, *Les guêpes de l'été nous piquent encore en novembre*,¹⁶ la que voldria agafar com a exemple d'una ficció de naturalesa axiomàtica. En aquesta obra, tres actants designats a la llista de personatges com Elena, Mark i Joseph, prendran la paraula, al final d'un silenci prou llarg, precisa l'autor, dient-se respectivament Sarra, Donald i Markus. Em ve una imatge per interpretar aquest desencaix intrigant, que mai no s'explica ni es deixa

15 Pierre Soulages té aquesta formulació molt sintètica: «Es tracta sempre del real. En l'art figuratiu, hi és en forma d'aparença, en l'art no figuratiu, hi és en forma d'experiència» (Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, 66. París: Odile Jacob, 2000; citat a Dodet 2015, 231).

16 París, Théâtre du Rond-Point, març del 2015, direcció de Sophie Cattani, Antoine Openheim i Michael Pas.

veure a l'obra: són com els jugadors que empenyeran davant seu figures —les d'un joc d'escacs, per exemple. Un joc d'escacs a tres, si es vol. És només una imatge, que no es podria adherir a la realitat del funcionament de l'obra en el conjunt. El que s'adhereix, en canvi, és que tota la «ficció» de l'obra agafarà com a punt de partida un *problema* plantejat així a les primeres rèpliques, amb una netedat que m'atreviria a dir matemàtica:

MARK. Saps, Sarra, en Markus no podia estar a casa teva dilluns perquè dilluns passat estava a casa en Donald.

JOSEPH. Sí, és veritat, en Markus estava a casa meva, va arribar a casa diumenge tard a la nit i se'n va anar dimarts al matí per agafar a les onze el tren cap a Estocolm.

ELENA. O sigui, segons tu, dic mentida, Robert (Viripaeu 2015, 11–12).

En una obra policíaca o en una obra dramàtica més convencional, aquest problema trobaria en un moment o altre la seva resolució. Aquesta repartiria la mentida i la veritat, el veritable i el fals, ja que en nom del principi de no contradicció, en Markus no podia estar al mateix temps a casa la Sarra i a casa en Donald. Ara bé, aquest principi de no-contradicció es veurà ridiculitzat sense vergonya al llarg de tota l'obra, fins al punt que el lector o l'espectador comprèn —bastant aviat, fins i tot— que aquest problema no tindrà resolució, *perquè no n'hi ha*. L'autor ens para la trampa d'un pur problema de lògica que sap pertinentment que no té solució. L'obra avança llavors sota l'aparença d'una sèrie de variacions de les quals es podria dir que no porten enlloc si no fessin treballar l'imaginari de l'espectador. Aquestes variacions agafen la forma d'un joc de revelacions que totes es revelen o bé falses o bé sense afectar el problema inicial, el nucli dur d'aquestes variacions, el seu tema indestructible. S'apella, per exemple, via telefònica, a un testimoni que se suposa que ve del món exterior (com si hi hagués una realitat garantida del que ha succeït o no) —com si hi hagués una ficció mimètica que descansés sobre la creació d'un univers ficcional en què els testimonis poden dir el veritable i el fals. Ara bé, els testimonis en qüestió no aclareixen mai res de manera decisiva. L'obra juga així, mutiplicant les trampes i els enganys, sobre la illusió que hi ha un món exterior, mentre que el món de la ficció, totalment tancat en ell mateix, no representa res.

Aquesta continua doncs, «esgotant», per manllevar el terme que Deleuze aplica a Beckett i que feia servir Jean-Frédéric Chevallier pel que fa a *Crescita XII*,¹⁷ una combinatòria convidant al seu joc una ficció falsament mimètica, la impossibilitat de la qual de constituir-se com a tal em fa dir que

17 Cf. *supra*, 37.

és més aviat de naturalesa axiomàtica. Dit altrament, una mica com en un joc de rols que analitza Olivier Caïra, és un «substrat matemàtic de vocació mimètica», una màquina de produir ficció indefinidament, és a dir, fins que es decideixi aturar el joc. En Viripaev, l'obra desemboca en qüestions existencials (cosa que no és necessàriament el cas en els jocs de rols): la qüestió, literalment, del sentit, en un món sense Déu del qual totes les possibilitats d'arrepentir-se en un sentit constituït han estat expulsades.

No puc deduir-ho només d'aquest exemple, perquè les «marrades» de la ficció, com diria Jean-Pierre Sarrazac (2004), són innombrables, però em sembla que la pregunta inicial, «és necessària la ficció?», ha deixat lloc insensiblement a una altra pregunta, que podria ser: com produir encara avui ficció? Amb quins processos? Amb quines modalitats? I també: quin tipus de ficció produir? Es podria tractar de treballar més enllà de la representació (amb el joc de ficcions no immediatament mimètiques), sobre un límit —entre representació i performance (o «presentar»), entre ficció mimètica i ficció axiomàtica. Aquest espai, que és sobretot el que Olivier Caïra assigna als jocs de vídeo, em sembla el de bon nombre d'obres teatrals contemporànies. Al drama li toca apoderar-se'n.

Voldria acabar, per no concloure, amb set proposicions:

- 1 El teatre és una màquina per captar el Real. El cinema i la novel·la en són altres.
- 2 La manera pròpia del teatre de captar el Real és fer advenir en un escenari un Real que no preexistia.
- 3 En aquesta òptica, la ficció mimètica pot sense danys deixar lloc a formes de ficcions no mimètiques.
- 4 El que prima és l'experiència viscuda per cada espectador, que podrà suscitar ficcions al seu imaginari
- 5 És perquè els mitjans de comunicació, i especialment internet, ens saturen d'un Real mediatitzat que s'adorna amb els adreços de la ficció, que el teatre pot atribuir-se la tasca de fer advenir el Real més real.
- 6 És perquè els mitjans de comunicació, i especialment internet, ens abeuren de ficció mimètica que el teatre podria atribuir-se la tasca de girar-li l'esquena.
- 7 El joc de tensions entre ficció mimètica i ficció no mimètica d'una banda, entre ficció i realitat d'altra banda, pot ser productiu, i font de plaer per a l'espectador, perquè hi ha plaer a jugar, perquè submergir-se en una ficció és un vell somni d'infant sempre vivent; perquè jugar sobre aquest límit, igual com sobre el límit entre ficció i realitat, és també un plaer, intel·lectual, sensible, desencadenador d'emocions, singularment pròxim al que podria molt ben ser el propi del teatre.

Bibliografia

- Banu, Georges. 2009. *Miniatures théoriques*. Paris: Actes Sud.
- Bougnoux, Daniel. 2006. *La Crise de la représentation*. Paris: La Découverte.
- Caïra, Olivier. 2011. *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*. Paris: EHESS.
- Chevallier, Jean-Frédéric. 2015. *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*. Besançon: Les Solitaires intempestifs.
- Danan, Joseph. 2013. *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Paris: Actes Sud.
- Delcuvelerie, Jacques. 2011. «Réel, fiction, hallucination: le combat avec l'ange». Dins Piemme & Lemaire 2011, 135–145.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- Delle Piane, Emmanuelle. 2015. *Variations sérieuses*. Manage: Lansman.
- Dodet, Cyrielle. 2015. *Entre théâtre et poésie: devenir intermédial du poème et dispositif théâtral au tournant des xx^e et xxi^e siècles*. Tesi doctoral: Université de Montréal / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- Fischer-Lichte, Erika. 2007. «Réalité et fiction dans le théâtre contemporain». *Registres* 11–12 (printemps): 7–22.
- Guénoun, Denis. 1997. *Le Théâtre est-il nécessaire?* Belval: Circé.
- Kempf, Lucie, i Tania Moguilevskaia, dir. 2013. *Le Théâtre néo-documentaire. Résurgence ou réinvention?* Nancy: Presses Universitaires de Nancy / Editions Universitaires de Lorraine.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Traducció de Ph.-H. Ledru. Paris: L'Arche.
- Lescot, David. 2007. *Un homme en faillite*. Paris: Actes Sud.
- . 2008. «Un théâtre presque documentaire». *Théâtre/Public* 188 (març): 48–49.
- . 2012. *Le Système de Ponzi*. Paris: Actes Sud.
- . 2015. *Ceux qui restent. Entretiens avec Wlodka Blit-Robertson et Paul Felenbok*. Paris: Gallimard.
- Liddell, Angelica. 2012. «Rompre la barrière de la pudeur», conversa amb Christilla Vasserot, programa de La Casa de la fuerza. Paris: Théâtre de l'Odéon, 23–28 març.
- Penrose, Anthony. 1994. *Les Vies de Lee Miller*. Traducció de Christophe Claro. Paris: Arléa / Seuil.
- Piemme, Jean-Marie, i Lemaire Véronique, ed. 2011. *Études théâtrales* 50, «Usages du “document”». Les écritures théâtrales entre réel et fiction».
- Pommerat, Joël. 2005. *D'une seule main* suivi de *Cet enfant*. Paris: Actes Sud.
- . 2007. *Théâtres en présence*. Paris: Actes Sud.
- . 2011. Conversa amb Joëlle Gayot, emissió Changement de décor. *France Culture*, 19 décembre.
- . 2012. *La grande et fabuleuse histoire du commerce*. Paris: Actes Sud.
- Salmon, Christian. 2007. *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: La Découverte.

- Sarrazac, Jean-Pierre. 2004. *Jeux de rêve et autres détours*. Belval: Circé.
- . 2012. *Poétique du drame moderne*. Paris: Seuil.
- . 2015. *Critique du théâtre 2. Du moderne au contemporain, et retour*. Belval: Circé.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.
- Szondi, Peter. 1981. *Théorie du drame moderne*. Traducció de Patrice Pavis amb la col·laboració de Jean i Mayotte Bollack. Lausana: L'Âge d'homme.
- Vinaver, Michel. 2001. *11 septembre 2001*. Paris: L'Arche.
- . 2002. Rencontre de Michel Vinaver et Joseph Danan. Dins *Le théâtre au Salon du Livre*, dir. Louise Doutreligne i Jean-Paul Alègre, 10–15. Paris: L'Avant-Scène théâtre.
- Viripaev, Ivan. 2010. *Danse "Delhi"*. Traducció de Tania Moguevskaja i Gilles Morel. Paris: Les Solitaires intempestifs.
- . 2015. *Les guêpes de l'été nous piquent encore en novembre*. Traducció de Tania Moguevskaja i Gilles Morel. Paris: Les Solitaires intempestifs.
- Zenker, Kathrin-Julie. 2011. «*What you see is what you see*». Dins Piemme & Lemaire 2011, 29–35.

Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució*

Carles Batlle i Jordà

Institut del Teatre

Models de representació singulars

Durant segles els autors han condicionat la seva escriptura a patrons, convencions i condicionaments escènics que, de forma més o menys inconscient, han determinat el nombre i la constitució dels personatges, l'elecció i la disposició dels espais dramàtics i escènics, la temporalitat del drama, les parts de l'acció mostrades —o no— en escena, etc. Dit en altres mots i parafrasejant Joseph Danan (que, en diversos i estimulants articles, ha reflexionat sobre la idea de «model de representació» definida per Bernard Dort ara fa trenta anys): des dels orígens grecs del teatre occidental fins a la fi del segle XIX el dramaturg ha tingut al cap models evidents de representació. Ha sabut com seria representada la seva obra, «dans quel lieu scénique, dans quel type de décor, selon quels codes de jeu, selon quelle mise en scène, puisque la mise en scène dans son sens moderne n'existait pas» (Danan 2002, 193–194). Aquest vincle entre text i escena ha fonamentat durant anys el malentès segons el qual l'escenificació *re-presenta* l'obra: segons el qual el text dramàtic té un sentit acabat que l'escenificació simplement *trasllada, tradueix* (i és per això que al moment d'escenificar cal *ser fidel* a l'escriptura, perquè cal respectar-ne l'essència).

Quan creem un àlbum de fotografies digital, el programa ens proporciona plantilles per defecte. Si ens limitem a seguir les instruccions i a omplir les pàgines amb imatges, sabem que el resultat —estètic i emotiu— està mínimament assegurat: l'àlbum serà *consumit* amb una certa garantia pel que fa a l'interès i potser a la fruïció del receptor. Si renunciem, en canvi, a les plantilles per defecte (ens semblen esquemàtiques i no prou ambicioses), si decidim crear patrons nous, llavors poden passar dues coses: que (a) no ens en sortim; que havent destruït la hipòtesi de recepció que contenia la

* Podeu trobar un resum, en castellà, d'aquesta ponència a la revista digital *Pausa*: <http://www.revistapausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/> (consultat el 20 de juliol de 2016).

plantilla (el «receptor implícit», que diria l'Estètica de la Recepció), haguem creat un producte personal —creatiu, si voleu—, però al capdavant malgirbat, lleig, avorrit i poc interessant. O que (b), per contra, l'àlbum aconseguí establir de manera natural i lluny d'esquemes prefixats un diàleg entre la formalització de les imatges —la seva tria, la seva mida, el seu ordre, la seva composició— i els continguts —les històries— que expliquen aquestes mateixes imatges. Pot passar també que aquesta nounada coherència resulti satisfactòria per al receptor.

Associem ara la forma «atemporal», «ahistòrica», «fixa», del drama absolut, que diria Szondi (i els models de representació que pugui contenir), amb aquestes plantilles per defecte. Quan a finals del segle XIX els dramaturgs comencen a plantejar-se de fer desaparèixer el patró establert («noves formes» demana el Trepliev de Txèkhov; «odres nous» per al vi novell, reclama Strindberg), la relació *directa* entre el text i la representació s'esquerda, es diversifica. El model de representació que proposa cadascuna de les obres esdevé heterodox, no homologat, *singular*: es defineix cada cop de nou. A diferència dels models de representació tradicionals, aquests *models de representació singulars* són més aviat efímers, i ho són perquè neixen sempre amb la voluntat de generar interlocucions originals entre el text i l'escena.

Destruint la plantilla, els autors moderns i contemporanis saben, o intueixen, que s'arrisquen a perdre les *garanties* de recepció que l'estructura contenia (penseu en la fórmula testada de la «*pièce bien faite*»); saben que poden quedar al marge, encallats en una espiral d'experimentació que no aconseguí validar noves hipòtesis —o estratègies— de recepció. O dit d'una altra manera: que els receptors implícits que proposin les obres no *funcionin* adequadament... Però, malgrat el perill, al llarg del segle XX i el que portem del XXI, aquests autors han preferit deixar-se seduir per la possibilitat de proposar noves formes i nous models que romandre ancorats en la vella preceptiva. Idees noves (nous continguts) reclamen formalitzacions inèdites.

Així doncs, l'aparició del concepte modern de direcció escènica (per primer cop es posa en qüestió el sentit tancat del text, el director l'*interpreta*) i la crisi de la forma dramàtica (Szondi 1988) han permès que durant els darrers cent anys l'escriptura dramàtica hagi defugit models de representació gaire definits. «Un texte n'appelle plus tel ou tel type de représentation. Et une représentation ne suppose plus tel ou tel type de texte» (Dort 1986, 8). El context teatral s'ha modificat —es modifica encara— progressivament: l'arquitectura teatral esdevé cada cop més imaginativa, s'atempta una vegada i una altra contra la disposició/separació fixa —frontal— entre l'espai de l'actuació i l'espai del públic, els conceptes «intèrpret» i «espectador» es difuminen, els hàbits interpretatius —i el rol i els estils de l'actor— han fet un

tomb de cent vuitanta graus, les possibilitats tècniques semblen infinites, la combinació de modes discursius és un fet... Sembla lògic que els autors no puguin —o no vulguin— inscriure un model de representació perdurable i estàndard a les seves obres.

I amb tot, els models perduren. Són models *singulars*, ja ho he dit, però no deixen de ser models: què n'hem de fer d'aquests patrons a l'hora de muntar les obres?

L'emancipació de la representació

En la tradició teatral occidental (sobretot a partir del segle XVII), l'escena se subordina al text; per contra, en la majoria de tradicions allunyades del llegat d'Europa és el text qui se sotmet a l'escena. Amb la crisi dels models de representació, que tal com he comentat s'inicia a finals del segle XIX, aquesta dinàmica es trenca i s'enceta un procés de progressiva autonomia del teatre respecte al drama. La representació —segons la coneguda expressió de Bernard Dort— s'emancipa, ja no és una «traduction ou décoration d'un texte». Com diria Michel Deutsch, ha quedat enrere aquell temps en què «une oeuvre se construisait sur le papier et où le plateau ne servait qu'à illustrer ce qui était sur le papier» (1999, 111). La idea, per descomptat, no és exclusiva del medi teatral francòfon. Segons Hans-Thies Lehmann, que escriu la seva teoria del «teatre postdramàtic» el mateix any 1999, «la "mise en scène" doit être considérée comme une pratique artistique spécifique, comme une écriture scénique qui n'a point à être commandée par la logique du texte écrit» (2002, 9). En definitiva, a mesura que la representació s'emancipa —al llarg de tot el segle XX—, el teatre s'allibera de la literatura dramàtica.

La pregunta està servida: si ja no té gaire sentit la idea de *traducció* o *transvasament* entre el text escrit per l'autor i la representació d'aquest text orquestrada pel director, quin sentit té seguir parlant de models de representació encara que aquest models siguin *singulars*? I si resulta que hem arribat al punt en què els textos ja no defineixen cap mena de model? Llavors, quin sentit té parlar de *literatura dramàtica* (literatura concebuda per a l'escenificació)? Estan condemnats els textos a esdevenir únicament *materials* textuals al servei d'un projecte escènic amb el qual sovint no tenen una relació directa?

Emancipació del text / extinció del drama?

«Tous les éléments de son théâtre sont égaux. Le texte, la lumière, la chorégraphie, tout est de la même importance. [...] Chez Bob Wilson, l'interpréta-

tion est un travail que doit faire le spectateur. Son théâtre est donc le plus riche, et les textes peuvent exister librement.» La citació —*Le Monde*, 24-2-1988— procedeix d'una coneguda entrevista a Heiner Müller (que Bernard Dort també reproduïx tot definint l'emancipació de la representació). De les paraules de l'autor alemany, m'interessa sobretot una idea: quan els elements de la representació estan emancipats, el teatre esdevé més ric i el text s'hi pot associar lliurement. O dit d'una altra manera: *l'emancipació de la representació* comporta, de retop, una *emancipació del text*.

Ja ho hem dit: l'emancipació de la textualitat dramàtica s'inicia a la fi del segle XIX i a principis del XX, i el seu recorregut és paral·lel al procés d'autonomia escènica definit per Dort. Però cal anar més enllà de la «crisi del drama»: l'emancipació del text —glosso lliurement l'opinió expressada per Heiner Müller en diversos escrits— culminarà suposadament quan el text esdevingui una mena de «material» lliure que interactuï amb la resta de llenguatges de l'espectacle.

És una idea de llibertat radical i estimulante; una idea, tanmateix, que només descriu un dels camins recorreguts pel text dramàtic al llarg dels últims cent anys. Només un: el camí de la mort del drama. Des de la posició de Müller, la veritable autonomia de l'escriptura teatral passa indefectiblement per l'anul·lació completa de qualsevol «model de representació» (sigui *singular* o tradicional); és a dir, per l'anul·lació de qualsevol previsió per part de l'autor textual del que serà la composició de l'escena. Müller, llegit així, nega la supervivència del drama (entenent «drama», en un sentit ampli, com a text literari concebut per a la representació).

En una direcció semblant però menys extrema, Joseph Danan ha arribat a qüestionar, ara fa tres anys, la viabilitat dels «textos escritos a la antigua en la soledad de la escritura dramática, esos textos que, buenos o malos, se alejan cada vez más [...] de las prácticas vivas de la escena» (2012, 104-105). Per a Danan, l'autor teatral d'avui és el creador escènic: és a dir, el «creador de una obra escénica liberada de la necesidad de pasar por una obra de teatro previa». En aquest sentit, el nostre crític és reticent a parlar de «pièce de théâtre», ja que aquesta etiqueta «désigne un genre trop encombré de fable, de personnages, en un mot, de *mimesis*». Danan —que cita Jean-Pierre Sarrazac— és conscient que el drama ha patit una reinvençió constant. La qüestió, ara doncs, és saber fins a quin punt pot resistir aquest drama en plena expansió regeneradora: «le point —diu— où l'œuvre dramatique s'effacerait devant le texte-matériau» (2013, 68-69).

La pregunta està servida: ¿hem de creure que els processos d'emancipació del text dramàtic i de la representació condueixen irremeiablement —i paradoxalment— a l'extinció del drama?

Sarrazac respondria que no. Si bé —explica l'autor— és molt correcte «que nos emancipemos del logo-centrismo que desea que el drama se posicione en primer lugar y que el espectáculo no sea más que una simple traducción», cal tenir present que el drama, havent guanyat autonomia, ha esdevingut una obra incompleta, foradada (els fundadors de l'Estètica de la Recepció parlarien d'«espais buits»). «Una obra con lagunas —argumenta Sarrazac, que cita José Sanchis Sinisterra— tiene múltiples posibilidades de existir en diferentes representaciones» (2008, 155). O en un altre lloc, la professora Erika Fischer-Lichte (2015): «Un text mai no està complet» —diu—, es el receptor qui l'acaba. Aquesta certesa compartida, no tan sols ha impedit la «mort del drama», sinó que li ha donat ales.

El retorn del text

L'autonomia de l'escriptura, més enllà de la deriva postdramàtica del «text-material» anunciada per Müller, ha produït en els últims vint anys, i paral·lelament al boom —diguem-ho de manera col·loquial— *performatiu*, una important explosió de la textualitat dramàtica dins i fora d'Europa (explosió que sovint ha estat menystinguda o obviada). Parlo de «textos-partitura», o si ho preferiu —mentre no acabo de definir aquesta categoria—, de literatura dramàtica amb tots els ets i uts.

Han sorgit festivals, institucions i teatres dedicats exclusivament als «nous textos» (m'acullo al títol de presentació de la reconeguda Biennial de Wiesbaden: «Neue Stücke aus Europa / New plays from Europe»), s'han multiplicat els premis (locals o d'àmbit internacional), les associacions d'autors s'han renovat i la seva activitat s'ha estès a l'estranger, s'han concebut projectes internacionals d'autors en residència, tallers d'escriptura, bases de dades, intercanvis de lectures dramatitzades, programes de traducció, edicions plurilingües, etc. Institucions com la mateixa Biennial de Wiesbaden (primer a Bonn), l'Stückemarkt de Berlín, el Royal Court a Anglaterra, la Maison Antoine Vitez a França o la Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramatúrgia de Barcelona, entre molts d'altres, han fet una tasca ingent. És cert que, en els últims anys, la crisi que es va iniciar el 2007–2008 ha debilitat l'abast d'aquest esclat —que es va originar en una època de bonança econòmica—, però, malgrat tot, l'ona expansiva segueix donant fruits. No sé si exagero, però m'atreveria a assegurar que, mai com en aquests darrers anys, la literatura dramàtica ha estat tan viva al nostre continent. En mots de Thomas Ostermeier, «la théorie du théâtre postdramatique est aujourd'hui dépassée car les conflits dans les sociétés contemporaines deviennent à nou-

veau si forts que le drame revient en force dans la vie, et le théâtre doit bien s'en faire l'écho» (2006; citat per Sarrazac 2007, 17).¹

El fenomen arrenca a finals dels anys vuitanta i sobretot a inicis dels no-ranta, i es defineix amb freqüència com a «retorn del text». Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, Michel Vinaver o Valère Novarina usen l'expressió a França; o també a Catalunya i a Espanya, autors i crítics com Jaume Melendres, Josep M. Benet i Jornet, Maria José Ragué, Enric Gallén, Sergi Belbel o José Sanchis entre molts altres. I el mateix passa a la resta d'Europa... No obstant això, cal reconèixer que l'expressió és esmunyedissa. Alguns² —com ara Michel Vinaver—³ la utilitzen curiosament per reivindicar la suficiència d'un text allunyat de les arbitrietats de la posada en escena. Aquesta mena de posicions —no cal dir-ho— són incòmodes per a molts: sembla que l'etiqueta alludeixi a un suposat retorn de la jerarquia del text per damunt de l'escena i, de retop, a una idea convencional de representació; en comptes de parlar d'un drama renovat —emancipat com la representació—, en comptes de parlar d'un boom de la dramaturgia contemporània, els defensors d'aquesta línia es limiten a articular queixes pel que fa a l'estatut del text al teatre del tombant de millenni; de fet, reivindiquen la literatura dramàtica com a art independent de l'escenificació... I no es tracta d'això: el «retorn del text» no suposa un viatge de tornada a la forma dramàtica clàssica, tampoc no pressuposa la recuperació de cap jerarquia perduda. Majoritàriament, amb aquesta expressió es defineix l'eclosió d'un «nou paradigma dramàtic» (Sarrazac); un paradigma que, seguint l'estela d'una relació dialèctica entre la forma i el contingut, s'ha expandit des de les albrors del drama modern fins a la contemporaneïtat.

1 Vegeu, en un sentit similar, Ostermeier 2001 i Ostermeier 2012.

2 Amb una mica de retard pel que fa al fenomen, l'any 2005, la revista *Littérature* —Valère Novarina o Patrice Pavis hi participen— es pregunta: *Théâtre: le retour du texte? S'hi destaca que, després d'un període «d'indépendance d'un art théâtral vivant, tenant à se débarrasser de la momie du texte», la importància «du texte de théâtre [...] semble à nouveau s'affirmer»* (3). Malgrat les aparences, però, no es tracta tant de ressenyar l'esclat del drama als darrers quinze anys, sinó simplement de reivindicar la necessària autonomia de l'escriptura teatral.

3 Vinaver es queixa del fet que «au cours des trente dernières années, le metteur en scène a un statut nouveau, celui de *l'auteur du spectacle* qui utilise des textes pour créer son œuvre propre» (1998, 140). Segons això, el director que treballi textos contemporanis, sempre en «farà massa», se sentirà obligat a «ajouter de la valeur» al text, a injectar-li la seva personalitat creadora. Només amb una lectura en veu alta —o amb muntatges molt despullats— les peces poden mantenir la seva essència.

Textualitat dramàtica i textualitat postdramàtica

És fàcil trobar exemples del que he anomenat potser exageradament *negacionisme*. Hans-Thies Lehmann, posem per cas, es nega a reconèixer en tots els seus escrits —fins i tot en els dels últims anys— el boom dramaturgic del canvi de segle. D'una banda no pot ignorar l'evidència: si bé en la dècada dels vuitanta el text encara es va orientar cap al teatre visual, en els anys noranta —reconeix— es produeix un nou acostament al text (2002; 2010). No obstant això, la relació entre text i escena «continúa siendo polémica», ja que, segons el crític,

existen textos poéticos, narraciones, incluso estudios teóricos que pueden llegar a escenificarse. También hay textos dramáticos que pueden escenificarse mediante recursos posdramáticos. Y, obviamente, el teatro dramático continúa estando presente. El lenguaje es un elemento riquísimo e irremplazable en el teatro. Así que el hecho de que la noción de teatro se transforme hasta el punto de que el texto dramático no sea más el centro sino un integrante del evento teatral no implica que desaparezca. Sencillamente cambia su estatus y, al hacerlo, crea nuevas posibilidades en vez de eliminar las antiguas (Lehmann 2008).

Es dedueix d'això que el nou apropament a la textualitat no suposa cap ressorgiment de —cito encara Lehmann— una «dramatización convencional o un simple retorno al texto» (2010, 319), només posa en evidència l'augment de la presència del llenguatge verbal en els muntatges postdramàtics (en comparació amb la densitat d'aquest llenguatge en la producció performativa de les dècades anteriors). Així doncs, la nova textualitat serà poètica, assagística o narrativa, però no específicament dramàtica. En cas que es munti una obra dramàtica, aquesta perdrà la seva estructura predeterminada al servei del *dispositiu* o del *muntatge* postdramàtic. Quan Lehmann diu que «el teatro dramático continúa estando presente», es refereix a la presència en alguns teatres d'obres clàssiques amb muntatges convencionals.

Deu anys després de la seva definició del «postdramàtic», avaluant la repercussió del concepte en la teoria i en la pràctica teatrals d'avui, el crític alemany matisa un cop més (ja ho havia comentat en el prefaci de l'edició francesa del seu llibre), que «la palabra posdramático describe la estética y los estilos de la práctica teatral, y tematiza la escritura, la escritura dramática o el texto teatral, sólo de manera marginal» (2010, 311). La precisió s'agraeix. Paradoxalment, però, Lehmann s'entreté a diferenciar una «textualidad dramática» i una altra de «posdramática». Com s'entén? Es pot fer teatre postdramàtic amb textos dramàtics? Repetim-ho: sí, només caldrà desfer la

plantilla i els models de representació implícits en el text; és a dir, fer servir la paraula com a *material*. D'altra banda, se suposa que hi ha una textualitat que és directament postdramàtica i que, per tant, està conformada per «textos-material». Sarah Kane és un exemple perfecte d'aquesta via.

Efectivament, en un article publicat vuit anys abans, Lehmann defensa que amb *Psicosi de les 4.48* el text dramàtic ha cedit davant la configuració postdramàtica gràcies a l'ús de semidiàlegs, poesia, xifres, fragments de converses, indeterminació dels locutors, etc. (Lehmann 2002a). El 2010 l'autor manté la mateixa anàlisi: «Sarah Kane —diu—, cuya escritura se alejaba cada vez más y más de los remanentes del teatro dramático, en sus primeras obras, como *Blasted*, y sobre todo con *Psicosis de las 4.48* estuvo cerca de ser un ejemplo perfecto de textualidad posdramática» (315).

L'exemple és il·lustrador. ¿Significa això que els nous textos dramàtics —que experimenten amb la fragmentació i la hibridació en el seu decidit recorregut d'emancipació— ja no els surt a compte proposar models *singulars* de representació? ¿Vol dir això que, tot i l'assumpció d'un ampli marge de llibertat a l'hora de procedir a la traducció escènica dels textos, ja no cal molestar-se a proposar patrons o condicionaments, o «invariants» que diria Joseph Danan (2002, 200)?

Al pròleg a l'edició castellana del seu llibre, l'any 2013, Lehmann es queixa que sovint s'hagin llegit els seus escrits «como una negación general del teatro de texto» (13–15). No és estrany. Al capdavall —diu el crític—, «ante el actual desarrollo del ámbito mediático y tecnológico; ante la competencia que genera la propia performance mediática; y ante nuestro veloz alejamiento de las imágenes de lo humano de la época burguesa —que hicieron florecer el teatro dramático—, no es posible esperar un retorno del drama al centro de la vida teatral». Lehmann qüestiona la supervivència del «teatro dramático», perquè està lligat a «precondiciones históricas que están desapareciendo cada vez más»; creu que, «la sensibilidad moderna de hoy no es probable que vuelva a la estructura dramática» i, per consegüent, no creu «que vuelva a aparecer la visión estrecha del teatro dramático» (Lehmann 2012). La conclusió és clara: quan parla de «drama», el crític sempre parla de «drama absolut»; la seva idea de postdramàtic no recull ni analitza les noves «partitures» textuals del canvi de mil·lenni (que també s'han emancipat del «drama absolut»). O només en recull algunes, com *Psicosi de les 4.48*, que segons ell, poden arribar a llegir-se com a «text-material».

Però llavors, què passa amb textos importants de la mateixa època (i redactats amb una sensibilitat similar)? Com hem de considerar *Atemptats contra la seva vida*, de Martin Crimp? És un «text-material»? Quantes vegades l'obra no ha estat definida com una de les fites de la «textualitat post-

dramàtica»!? I és cert que s'hi esborra la categoria de personatge, que els locutors no estan definits, que el component narratiu qüestiona la idea de representació... No obstant això, ningú no pot negar, per exemple, que l'ordre de les escenes sigui important —el mateix autor es descara dins el text i ens recorda de tant en tant en quin punt estan els nostres dubtes i les nostres emocions (les nostres deduccions i expectatives)—; així doncs, l'intent frustrat de restituir una història per part del receptor està orquestrat, previst o dissenyat per l'autor. És veritat que Crimp pretén posar en evidència els nostres hàbits receptius i que, jugant amb ells, els qüestiona. Això no treu, però, que l'obra contingui un patró... Per no parlar d'altres textos del mateix escriptor difícilment classificables com a drames a l'ús. El disseny d'*El camp* o de *La ciutat* és inqüestionable. Però llavors, si aquestes obres no són «drama absolut» ni són «textualitat postdramàtica», què són?

I què passa amb l'obra d'un autor de la magnitud de Roland Schimmelpfennig? Hem de creure que els seus textos conformen una «textualitat postdramàtica» com els de Kane? Lehmann sembla afirmar-ho així. A propòsit d'un text com *La nit àrab*, argumenta que «En el teatro posdramático es habitual que la voz del performer narre como si lo que cuenta hubiera tenido lugar mucho tiempo atrás. En este sentido se trata no ya del evento teatral sino de la performance de la narración [...] que se intensifica por encima de aquél» (2008). L'observació és correcta. Però no es pot obviar que, precisament a *La nit àrab*, el patró del vodevil és molt present, que la ruptura de les estratègies d'aquest gènere amb la irrupció inesperada de l'oníric està estudiada dins d'una *plantilla* de recepció prevista, que és innegable la supervivència de microaccions inserides en el relat o que, fet i fet, la història és central (presentada per ser restituïda i, en definitiva, restituïble) i amb ella —encara que es posi en qüestió la representació— l'acció dramàtica i els personatges (que de vegades estaran en un primer nivell dramàtic i, de vegades, en un segon nivell narratiu).

Un darrer exemple de negació del «nou paradigma del drama». Segons Óscar Cornago (2010), els defensors del «retorn del text» han associat el concepte a una determinada idea de «retorn de la història». Segons això, als anys del debat sobre la postmodernitat i la globalització, als anys de la bonança econòmica de signe neoliberal, es va voler deixar enrere les dècades precedents (anys seixanta i setanta) «en términos de experimentalismos, vanguardias y tentativas» i es va reivindicar de bell nou la història. Però no una història «normalitzada», sinó una història catastròfica:

Por eso resulta un poco ingenuo, cuando no interesado y en todo caso muy representativo, aquel argumento que aprovechando lo de la normalización se trató de divul-

gar por los medios teatrales a partir de los ochenta: *¡ha vuelto el texto!*, *¡ha vuelto el texto!*; es decir, ha vuelto la historia, como una especie de grito de salvación frente al auge del llamado teatro de no texto. La historia no volvió, porque en realidad nunca se fue, lo que sí volvió fue la necesidad, no de los textos, en el sentido en que se estaba reclamando, como estrategia de organización de un material escénico, sino de la palabra, una palabra otra, histórica por no contar historias, sino por ser dicha desde un presente, que trató así de hacer frente a esos relatos que se venían encima sin avisar, que es el único modo en que la historia, como los accidentes, ocurren (267–270).

Al meu entendre, el que resulta *ingenu* es voler negar l'esclat de la nova dramaturgia i confondre interessadament la idea de «retorn del text» amb la de retorn d'una història convencional o «normalitzada». El drama contemporani, a les últimes dècades, ha bussejat en la crisi de la història, n'ha qüestionat l'existència (o la possibilitat de reconstrucció), ha fet bandera de la sostracció i ha jugat amb la inèrcia del receptor davant d'hàbits receptius condicionats per la necessitat de restitució de la història, ha dinamitat les categories de personatge i acció, ha violentat la composició clàssica a partir de principis com ara la nova —i ja citada— catàstrofe, ha qüestionat una vegada i una altra la linealitat, la causalitat, la completesa, per no dir les nocions de punt climàtic i de desenllaç. No s'hi val a dir que la idea de «retorn del text» ha estat defensada pel desig de fer una involució plàcida cap a les històries de tota la vida. Més encara: el textos entesos com a «organització de un material escénico» —sense arribar a l'antiga jerarquia que els atorgava el drama absolut—, sí que han tornat. I tant que han tornat! Ho veurem en la definició de «partitura» en les línies que segueixen.

Fa un parell d'anys, el prefaci de José A. Sánchez per a l'edició castellana de *Teatro posdramático* va posar, a la meua manera de veure, les coses al seu lloc. Segons diu Sánchez, el teatre posdramàtic no és un teatre sense drama, sinó un teatre que planteja —tal com he dit— un conflicte amb el concepte burgès de teatre que havia assumit l'hegemonia del drama literari sobre l'espectacle escènic. L'autonomia de l'art escènic respecte al drama —declara Sánchez— «no constituye en sí misma una negación del texto, ni siquiera del drama, sino el establecimiento de un campo de creación desde el que resulta posible tanto la colaboración o el dialogo con la literatura (dramática o no), como la redefinición del concepto mismo de drama» (Sánchez 2013, 18) Vegem-ho.

El «nou paradigma» del drama

L'any 2007, Jean-Pierre Sarrazac, cansat de veure com la flamant categoria de Lehmann se superposava sense matisos a la seva concepció rapsòdica (alhora que servia per predicar la mort del drama), assaja una interessant «réponse au postdramatique».

Sarrazac cita, de primer, la «representació emancipada» dortiana i assumeix plenament que al segle xx el teatre s'allibera de la literatura dramàtica, o el que és el mateix, que la *forma dramàtica* ja no és necessàriament el fonament del teatre («il existe tout un théâtre qui ne consiste plus dans la mise en scène d'un drame préalablement écrit»). Ara bé, això no comporta de cap manera una «perte pour le drame ou, encore moins, la perte *du* drame» (2007, 8). Ben al contrari, l'evolució de la forma dramàtica —explica— ha sortit guanyant en aquest procés d'emancipació. Gràcies als avenços d'una escena alliberada del textocentrisme, ha pogut evitar la «petrificació» i s'ha renovat constantment i fins al dia d'avui. I a la inversa també: gràcies a l'emancipació d'un drama alliberat d'uns models de representació excessivament estrets, el teatre ha trobat solucions escèniques impensables fins al moment. Sarrazac, per consegüent, retreu a Lehmann les «considérations sur l'obsolescence et, pour tout dire, sur la mort du drame. On aura compris que ce que nous entendons contester dans la notion de postdramatique, c'est justement qu'elle se définit historiquement comme post... dramatique» (8–9).

Lehmann recull les idees de Theodor Adorno, que als anys seixanta decretava la crisi terminal del drama perquè el considerava incapaç d'explicar el món després d'Auschwitz i d'Hiroshima. Segons això, intentar abordar dramàticament l'era atòmica podia resultar ridícul: qualsevol faula representada als escenaris minimitzaria sempre l'horror de l'anonimat històric «en la faisant passer dans des caractères et des actions humaines» (9). L'argument ha estat recurrent i té vigència més enllà de les consideracions sobre les conseqüències de la Segona Guerra Mundial. Actualment, per exemple, es qüestiona sovint la viabilitat de la ficció arran de l'esclat de les dramàtúrgies del real i del testimoniatge, de la implicació directa als espectacles dels protagonistes de la història. Com escriure un monòleg fictici d'horror i desesperança després d'escoltar el testimoni —el document— directe d'una de les víctimes de la massacre de Rwanda?

A partir d'Adorno, doncs, se suposa que l'aventura del drama modern arriba a un punt crític amb la dramàtúrgia de Samuel Beckett (que el filòsof alemany defineix com a «terminal»). Les veus crítiques que arboren aquest «després de Beckett» defensen que el teatre ha accedit a l'extrem del silen-

ci i, en conseqüència, ja no és possible la continuïtat de l'escriptura dramàtica. Sarrazac retreu a Lehmann que reculli aquesta mena de discurs sense complexos ni matisos: si resulta que després de Beckett el drama no existeix, llavors lògicament es fa fàcil classificar com a postdramàtiques les obres d'autors posteriors com ara Handke, Deutsch o Koltès, sense fixar-se en la possible definició de patrons en les peces, tan sols interessant-se per la seva possible *materialitat*.

Pot ser que tot plegat —que tot el debat— sigui degut a un petit o gran malentès sobre què és o deixa de ser el «drama»? La polèmica, certament, no té sentit si no s'arriba a un acord pel que fa a les categories utilitzades. Jean-Pierre Sarrazac usa la paraula «drama» (com jo mateix tendeixo a fer) més enllà de la seva assimilació a una idea de «drama absolut» o, si es prefeix, de drama de l'era burgesa, com sembla que fa Lehmann (que així l'allunya de qualsevol noció de contemporaneïtat). Sarrazac estén la categoria a bona part de les construccions textuais de la modernitat i la postmodernitat. L'autor, que tal com hem vist rebutja la «mort del drama», especula sobre una «mutació lenta» o un «canvi de paradigma». Aquesta mutació fa més de cent anys que dura: així, hi ha recursos o ruptures que apareixen en l'època de Txèkhov o Strindberg —com la fragmentació de la història, la deconstrucció del diàleg o la desintegració del personatge— que seguim trobant en la producció de dramaturgs contemporanis com ara Kane, Fosse o Koltès.

Des de la crisi del drama a la fi del segle XIX, el nou drama ha anat incorporant procediments i ha seguit mutant sense parar. Encara avui ho segueix fent! Si fa anys —explica encara Sarrazac— el drama (drama absolut) era un «drame-dans-la-vie» (amb canvi de fortuna, col·lisió dramàtica i desenvolupament ordenat de l'acció), des de la crisi del drama podem parlar de «drame-de-la vie» (que vulnera les unitats de temps, espai i sobretot acció i s'estén al llarg d'una vida gràcies a recursos d'ordre èpic com una narració controladora del temps, o usant el muntatge).

El nou drama és un drama «desdramatitzat». Però no per això deixa de ser drama. Simplement explora l'«infradramàtic». Amb aquesta última categoria, si bé s'explica la dimensió diguem-ne *reduïda* dels personatges, els esdeveniments i els conflictes, també es planteja la importància de la «subjectivització» i de la «relativisation qui marque ces événements et micro-conflits». Més: l'infradramàtic desplaça el centre del drama des de la relació interpersonal fins a l'home sol, «l'homme séparé», o el «subjecte escindit», que diria Valentina Valentini (1991). Parlem, en definitiva, d'un nou paradigma dramàtic que ha evolucionat lentament fins a l'actualitat, que ha anat incorporant aspectes intrasubjectius, que juga amb recursos de perspectiva (fins fa poc reservada únicament per a la narració) i que estableix un princi-

pi bàsic de *relativitat* (dels pensaments, dels valors, de les accions o de la història). A partir d'aquí, el «nou paradigma» del drama juga —apunta el professor Sarrazac— amb «la forme la plus libre, mais pas l'absence de forme» (Sarrazac 1981; 2012). Una idea que és primordial quan Sarrazac parla de «rapsòdia» i que està en la base del meu concepte de «partitura».⁴

Partitura⁵ i model de representació *singular*

El postdramatisme, en paraules de Jean-Louis Besson, «reivindica l'escenari com a punt d'intervenció i no com a transcripció» d'una realitat que li és externa. És «una crida a l'autonomia real del teatre respecte al drama» (Besson 2008, 146–147). Tot indica, doncs, que per als defensors d'una «textualitat postdramàtica», l'obra de teatre —en mots ara de Joseph Danan—, amb el seu «déroutement réglé, sa structure dramatique contragnante, la dramaturgie interne qui la constitue», és percebuda com «l'ennemie à abattre» (2013, 28).

La pregunta està servida: si volem seguir escrivint textos per al teatre, quina alternativa ens queda? «¿Qué escrituras dramáticas —es pregunta el mateix Danan— pueden revelarse compatibles con el valor performativo que busca la escena actual?» (2012: 91). Certament, poden existir «textos sin dramaturgia» (textos-material), «dramaturgia sin texto» i «textos dramáticos sin palabras». Però em pregunto: hi pot haver *obres de teatre contemporànies*, textos dramàtics amb tots els ets i uts, és a dir, textos amb dramaturgia (ja que els textos sense dramaturgia són «materials»)? Estan condemnades les obres de teatre, siguin antigues o contemporànies, a convertir-se en «materials» al servei d'un impuls creatiu postdramàtic?

El que molesta, sembla evident, és el vincle entre text i dramaturgia (deguda a l'escriptor), és a dir, l'establiment d'un patró i, per tant, d'alguna manera, el manteniment aproximat d'un valor axial o matricial del text. Vol dir

4 A la *Poétique du drame moderne*, l'autor fa un pas més enllà a l'hora d'articular la defensa del drama contemporani: cal repensar en termes de coexistència i de tensió *necessàries* allò que Peter Szondi i Bertolt Brecht van considerar contradicció entre nous continguts i formes obsoletes. En aquest sentit, s'hauria de valorar positivament «un facteur auquel jamais Szondi, ni Lukács, ni Hegel n'auraient songé: le règne du désordre. [...] Depuis Ibsen, Strindberg et Tchekhov jusqu'à Kane, Fosse, Lagarce ou Danis, la dramaturgie moderne et contemporaine n'a jamais cessé d'accueillir le désordre» (2012, 13).

5 Després de la redacció d'aquestes pàgines, he tingut l'oportunitat de conèixer l'equip de recerca «Manufacture. Partition(s)», dirigit per la doctora Julie Sermon, que fa una interessant recerca al voltant del concepte de «partitura». Vegeu http://www.hetsr.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=1131&Itemid=335 (consultat el 20 de juliol del 2016).

això que la supervivència del drama passa per violentar la famosa emancipació de la representació? De cap manera. Per respondre la pregunta precedent, val la pena, de manera provisional o en primera instància, aprofundir en una distinció fins ara inèdita: la diferència entre «partitura» i «model de representació».

El professor Danan, per exemple (2012, 106; *reprement Danan 2002*), contraposa els textos que proposen un «model de representació» als «textos-material»: els primers estan concebuts «con vistas a la escena» mentre que els segons estan «exentos de cualquier preocupación en relación con la escena». Per la via del mig, circularien aquelles propostes —la referència és Beckett— que són capaces d'inventar «para cada obra y para todas las obras su propio modelo de representación». Conclusió: si els textos *amb dramaturgia* (les «partitures») s'oposen als «textos sin dramaturgia» («textos-material»), i els «materials» són allò que s'oposa als textos amb un «model de representació» inherent, semblaria lògic deduir que «partitures» i «models de representació» són paraules distintes per definir una mateixa cosa.

No obstant això, la dramaturgia afecta tant la composició textual com el trànsit del text a l'escena. Al cap i a la fi ho diu el mateix Danan en el seu conegut treball sobre la conceptualització de la dramaturgia (2012, 11–73), o José Sánchez, que considera que «la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica» (2010, 19). Gràcies a aquesta doble accepció del terme, la noció de «partitura» pot tenir un abast més ampli, més enllà del que li confereix la idea de «model».

És cert que de vegades les «partitures» contemporànies reclamen respecte a l'esperit o a la literalitat d'algunes didascàlies, o que sovint es fixen en indicacions que alludeixen al to, a l'atmosfera o al ritme de l'espectacle; aquestes orientacions, no cal dir-ho, vinculen les «partitures» a la proposta d'un «model», un model no convencional, «singular» li hem dit (la «via del mig», que apuntàvem fa una estona). Això no obstant, també és cert que hi ha «partitures» que únicament orienten qüestions d'ordre o de completesa textual, és a dir, d'estratègia receptiva.

Ja ho hem dit: el drama contemporani defuig els models representacionals fixos o assumits de la dramaturgia clàssica. Havent guanyat autonomia (emancipació del text), s'ha convertit en una textualitat incompleta, foradada. Les obres contemporànies defineixen «models de representació singulars» en funció d'un principi d'obertura. El model, doncs, existeix; però permet tantes escenificacions com lectures possibles. I tanmateix, que l'obra permeti plantejaments escènics diversificats, que aquest «model singular» sigui obert, que les maneres convencionals de representació hagin estat ban-

dejades, no vol dir que el text no estigui definint un patró o que contingui —diguem-ho que no soni excessiu— algunes exigències o «invariants» més.

Les obres contemporànies poden especificar indicacions referides a la distribució de l'espai, a l'organització de la temporalitat, al tipus d'interpretació, etc. I ho poden fer, com hem dit, des d'un principi d'obertura fonamental. Aquestes indicacions constitueixen, en bona mesura, l'essència del seu «model singular» però —insisteixo— no són els únics elements que constitueixen la seva «partitura». Sovint el que defineix l'eix matricial de la peça és una configuració estrictament formal que no orienta ni prefigura opcions de representació de manera evident.

Wolfgang Iser afirmava (1989, 149) que l'obra d'art «es la constitució del text en la consciència del lector.» Cal valorar les decisions produïdes pel lector o espectador en l'acte de recepció, però també l'oferta anterior a aquestes decisions. És a dir: l'estratègia o disseny (o estructura d'efectes) que l'autor, conscientment o inconscientment, ha inscrit a l'interior del text en el moment de crear (una hipòtesi de recepció inscrita en l'escriptura). Això és el que l'Estètica de la Recepció ha vingut a denominar «receptor implícit». El «receptor implícit» és la peça clau de la «partitura».

Serà treball del director que s'ha proposat escenificar una determinada obra decidir fins a quin punt l'ordre, la completesa o el conjunt d'estratègies que defineixen el receptor implícit (la proposta d'una dosificació de les informacions —i de les expectatives que s'hi associen—, el ritme que generen els processos identificatoris, l'ús de recursos compositius com ara l'atzar, el dilema o el malentès, i encara un llarg etcètera de tècniques i procediments) són requisits per a la *traducció* escènica de l'obra o fins a quin punt només són articulacions atzaroses d'un text sense dramaturgia (és a dir, d'un «text-material») que es posa al servei d'una escenificació independent.

Repetim-ho: el «model singular» de representació —model obert— del drama contemporani és una part constitutiva de la «partitura», però no necessàriament és la «partitura» sencera.

Dos exemples

Posem com a exemple aquesta mostra de «textualitat postdramàtica» perfecta que argumentava Lehmann: *Psicosi de les 4.48* de Sarah Kane.

«I el meu pensament és el subjecte d'aquests fragments confusos» (trad. Anna Soler). Així s'expressa la protagonista —potser no hauríem d'usar aquesta paraula— de *Psicosi*. Podem parlar, doncs, d'un subjecte escindit la veu del qual (o les veus del qual) són l'expressió d'una consciència disseminada. L'experiència docent m'ha confirmat que, davant d'aquesta obra, el

lector sol imaginar un subjecte únic que relata la seva experiència anímica i mental (tant present com pretèrita). Ben mirat, la percepció d'unipersonalitat sobreviu malgrat les contradiccions i els desdoblaments del discurs psicòtic (i aquest subjecte és associat a l'aclaparadora exposició de símptomes de la gran malaltia contemporània: l'aniquilació de l'ésser).

La psicosi, com a flux de consciència podríem anomenar defectuós, no permet que l'individu es reconegui a si mateix. Per tant, la forma del drama es descompon. Diu el text: «Com puc tornar a la forma | ara que el pensament formal ja no hi és?» I la veu es fragmenta, es multiplica o es dissol. És una veu travessada d'altres veus. Un subjecte (o una subjectivitat) boicotejada. I malgrat això —insistim—, la convicció punyent per part del lector que estem davant d'un únic subjecte combat tota l'estona amb l'evidència constant —rítmica— de la seva desintegració.

Lògicament, les opcions d'escenificació es diversifiquen segons triem un nombre de locutors o un altre. Però tot i que els locutors es multipliquin, el miratge d'unitat, aquest intent desesperat de consciència, es manté. Es juga amb una perspectiva múltiple sobre la realitat, però el receptor no abandona la percepció d'una consciència focalitzadora única; fragmentada, escindida, contrastada, com es vulgui, però al cap i a la fi una. Al llarg de l'obra, ens submergim en una espiral de desmembrament que ens porta cap a un referent cada vegada més i més abstracte, més contradictori, més ambigu, més irreal...

A mesura que avança l'obra, l'autora deixa caure dades puntuals que semblen apuntar cap a un temps cronològic concret —un temps biogràfic—, cap a experiències i traumes aïllables, cap a desenganys afectius ben definits, gens metafòrics (restes d'una existència que apareix —«fantomatique», diu algun crític— «selon une rythmique circulaire du retour obsédant des mêmes débris d'existence» (Lesage 2002, 151). I a mesura que rep les seves dosis, el receptor s'esforça a restituir una història, i aquests esforços s'aguditzen en la mateixa proporció amb què la consciència relatora es revela impotent per ordenar-la, per mostrar-la, aquesta història. Tota la tensió es presenta d'una forma rítmica, amb moviment d'anada i de tornada, amb alternança entre abstracte i concret, entre coherència i incoherència, entre monòleg i diàleg (intern o no), i també tenint en compte la musicalitat de les paraules, el joc amb les enumeracions o els nombres. Certament podem, amb Lehmann, considerar l'obra com una suma desordenada de «materials» a disposició d'un esdeveniment escènic. Però de debò no hi ha cap tàctica en la seva disposició textual? Quin sentit comporta descompondre allò que ja està (aparentment) descompost? I si resulta més interessant analit-

zar i reconstruir les estratègies de recepció implícita que l'autora, amb més o menys consciència de fer-ho, ens ha llegat?

Un altre exemple: l'obra d'Anja Hilling *Animal, negre, tristesa* mostra en la seva segona meitat una escriptura fragmentada, polifònica, narrativa, de vegades coral; una escriptura que, traspasant la falla a un segon nivell diegètic i dificultant la seva recomposició, accepta mil i una formes d'expressió escènica. L'obra és oberta (foradada, doncs), cosa que no la converteix automàticament en un «text-material». La distància fonamental entre la primera meitat, més dramàtica (s'explica una història més o menys tòpica i de manera més o menys convencional), i la segona meitat, més rapsòdica, més deconstruïda, està pautaada per l'autora en una diàfana dialèctica entre forma i contingut: el món (la història) s'interromp amb la catàstrofe (l'incendi del bosc); conseqüentment, després del cataclisme, la vida —el drama— ja no pot ser representada. D'aquí prové l'alteració de la forma, el canvi d'estil, si es vol! La desarticulació de la forma dramàtica en la segona part reclama una articulació prèvia d'aquesta forma en la primera part. Al capdavall, bé cal desmembrar alguna cosa! Imaginem ara una proposta que tracti tot el text de Hilling com a «text-material». És a dir: que faci servir la textualitat com a pretext compositiu d'un esdeveniment escènic i que se segueixi una actitud desacomplexada pel que fa a l'ordre o el compliment del text. Probablement, sense pretendre-ho, l'escenificació haurà obviat el joc bàsic de la peça, el sentit i la força d'un aspecte central de l'obra.

Partitura i crisi de la història

Algú podria pensar que la majoria de recursos esmentats a l'hora d'exemplificar la construcció del receptor implícit tenen a veure amb la supervivència de la falla (la creació d'expectatives *històriques*, la idea de dilema, els recursos vinculats a la identificació, etc...) I que, paradoxalment, bona part dels drames contemporanis, més o menys rapsòdics, han assumit amb convicció la *crisi de la història*: ja no hi ha finals, ni progressions causals i, per tant, tampoc accidents excessivament marcats ni conflictes definits ni objectius a batre; el subjecte i l'acció dramàtics es dilueixen, la composició formal clàssica es fragmenta i perd la lògica de la seva concatenació; la informació dramàtica s'elideix, se sostrau, se'n dificulta la comprensió... Cada vegada és més complicat restituir la història... Això només és un problema en aparença.

La desarticulació absoluta —o gairebé absoluta— de la història és inqüestionable quan parlem de «textos-material», però gairebé mai no ho és quan parlem d'*obres de teatre*. El drama contemporani problematitza la histò-

ria, però això no vol dir que no ens n'expliqui una —o, més ben dit, que no hi estigui *jugant*— (una història que pot ser unívoca o plural, restituïble o no, tant se val). Si tenim la percepció (la intuïció) d'una història, llavors resulta que la trama fragmentada, híbrida, heterogènia i polifònica de l'escriptura que la vehicula s'articula necessàriament a partir d'una estratègia, definint el seu propi «receptor implícit» (per més lluny que estigui de les fórmules preestablertes per la tradició dramàtica). O dit amb altres paraules: proposa estímuls, dilacions i sorpreses; gestiona les informacions i les expectatives; provoca identifications a voluntat; pressuposa l'estat anímic i cognitiu del receptor al llarg de tot el consum de la peça...

Obviar aquesta «partitura» del drama contemporani i tractar el text com a «material» significa carregar-nos l'estratègia, ignorar la definició del «receptor implícit», dinamitar la possible o impossible restitució d'una història ja de per si minoritzada, problematitzada, incerta...

Un problema d'autoria

L'escriptura dramàtica d'avui s'ha desplaçat —apunta un cop més Joseph Danan— «hacia la creación de dispositivos para la escena, dispositivos que pueden evidentemente acoger al texto, como suele suceder.» La noció de dispositiu se cenyeix bastant al que he definit com a «model singular» i té la virtut de reunir «textos-material» i «partitures». L'inconvenient del concepte, a la meua manera de veure, és que suposa una renúncia definitiva a la vigència de *l'obra de teatre*: l'autoria passa de l'escriptor als autors escènics. «Desde el momento —apunta el crític— en que el acto de creación se desplaza hacia la escena y este acto es el resultado de la acción de artistas que trabajan en la implementación de un dispositivo y en su funcionamiento a largo del espectáculo, es el dispositivo lo que prima, debilitando así la distinción entre los dos tipos de texto [texto dramático y texto material], hasta quizás abolir la pertinencia de la distinción, o en todo caso, relativizarla» (2012, 107).

Jean-Pierre Sarrazac es queixa d'aquesta deriva: explica que en alguns països com ara Alemanya la noció de «text-material» «supplante souvent celle de pièce de théâtre», els directors prefereixen muntar textos no dramàtics (alguns es fan dir «écrivains de plateau» i justifiquen la pretensió en el seu muntatge de citacions de novel·la, filosofia o documents de diversa índole). Parallelament, «l'appellation d'auteur dramatique a perdu de son prestige chez les auteurs de pièces, lesquels trouvent plus noble ou plus exact

d'être appelés «écrivains de théâtre» (2012, 15).⁶ Més enllà de la simplificació i del pessimisme de l'observació, cal recordar que el canvi de paradigma del drama —la seva reinvençió, si ho preferiu— viatja de bracet amb l'emancipació progressiva del teatre. La qüestió se centra en l'autoria. On és l'autoria quan parlem de nova textualitat?

La veritat és que hi ha qui s'aferra a velles idees sobre l'autoria del text i el control que aquest ha d'exercir sobre el procés teatral. A hores d'ara, això resulta d'una innocència colpidora. Ja hem parlat de la coresponsabilitat del receptor. També de la vocació d'«obra foradada» del text contemporani. ¿Quin sentit té voler imposar, com a autors, els nostres «models singulars» (les nostres presumpcions de posada en escena) i la nostra «partitura» a un creador escènic? Probablement cap.

La solució

Potser haguem errat fins ara la pregunta, o l'enfocament: i si no fos pertinent preguntar-nos mai més si un determinat text és «material» o és «partitura»? Només evitant aquesta pregunta arribarem a una solució satisfactòria que permet conciliar la perspectiva dels que reflexionen sobre la «mort del drama» i els que defensen la seva pervivència. Ja no es tracta de decidir si els textos de Kane, de Crimp, de Klaus, de Schimmelpfennig, de Mayenburg, de Mayorga, de Cunillé, de Hilling, de Danan, de Lescot, de Lagarce, de Fosse o de tants d'altres són drama o no ho són. La pregunta correcta és una altra: ¿com seran tractades aquestes obres en projectes escènics concrets?

Elfriede Jelinek explica —ens recorda Fischer-Lichte— que quan «escric una peça la dono al director i als actors i els deixo fer el que vulguin. És el seu material». I el mateix diria Heiner Müller. És l'emancipació total del text. Perfecte. Però llavors també cal admetre que aquest director i aquests actors s'han convertit en *autors* d'un espectacle que ja no *re-presenta* res. És a dir, aquests actors i aquest director no munten l'obra de Jelinek, simplement la fan servir en el seu procés de treball. O dit d'una altra manera: es poden muntar les obres (cosa que —espero que se'm permeti la frivolitat— s'especificarà en la publicitat de l'espectacle: l'obra de tal dirigida per tal) o es poden crear esdeveniments escènics inèdits que utilitzen materials de un o més autors. Tan lícita és una cosa com l'altra.

⁶ En la mateixa línia, és molt interessant l'article d'Ulf Schmidt (2015) tot justificant, el 2014, la renúncia de l'Stückemarkt de Berlín a la centralitat dels textos i el canvi de concepte d'autoria.

Així doncs, la consideració del creador escènic com a autor de l'espectacle em sembla perfectament assumible i raonable segons quin ús es faci de la «partitura» del text de referència (en el cas que en contingui).

La composició textual defineix una autoria en primera instància quan s'opta per la possibilitat de muntar l'obra, és a dir, la possibilitat de traslladar, traduir o convertir l'estructura d'efectes del drama en una altra estructura d'efectes que tingui en compte la polifonia informacional de l'espectacle. Si ens permetem de reconèixer la importància de la «partitura» en el drama contemporani, si relativitzem l'entronització del «dispositiu» i l'assimilació fàcil entre «text-material» i escriptura dramàtica... Només si fem això, podrem tornar a parlar *d'obres de teatre* sense complexos. El drama es reinventa i sobreviu, i sobreviu perquè en el seu cor nia una «partitura». I aquesta «partitura» pot o no ser traduïda a l'escena.

Octubre 2015

Bibliografia citada

- Besson, Jean Louis. 2009. «Postdramatisme». Dins *Lèxic del drama modern i contemporani*, ed. J.-P. Sarrazac, 146–147. Barcelona: Institut del Teatre.
- Cornago, Óscar. 2010. «Dramaturgias para después de la historia». Dins *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, ed. M. Bellisco y M.^a J. Cifuentes, 263–285. Múrcia: CENDEAC.
- Danan, Joseph. 2002. «Écrire pour la scène sans modèles de représentation?». «Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise», *Études Théâtrales* 24–25: 193–201.
- . 2012. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Traducció de Víctor Viviescas. Mèxico: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- . 2013. *Entre Théâtre et performance: la question du texte*. París: Actes Sud.
- Deutsch, Michel. 1999. *Le Théâtre et l'air du temps*. París: L'Arche.
- DDAA. 2005. «Théâtre: le retour du texte?». *Littérature* 138 (juny).
- Dort, Bernard. 1986. «L'état d'esprit dramaturgiques». *Théâtre/Public* 67 (gen.–feb.).
- . 1988. *La représentation émancipée*. París: Actes Sud.
- Fischer-Lichte, Erika. 2015. «La sacralitat del text és una ideologia». Entrevista amb Elisabeth Massana i Marta Tirado. *Pausa*. Consultat el 10 d'octubre de 2016. <http://www.revistapausa.cat/entrevista-amb-erika-fischer-lichte-la-sacralitat-del-text-es-una-ideologia/>.
- Iser, Wolfgang. 1989. «La estructura apelativa de los textos» i «El proceso de lectura». Dins *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, 133–148 i 149–164. Madrid: Visor.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002a. «Préface» a *Le Théâtre postdramatique*. París: L'Arche.

- Lehmann, Hans-Thies. 2002b. «Sarah Kane, Heiner Müller: approche d'un théâtre politique». «Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise», *Études Théâtrales* 24–25: 161–170.
- . 2008. Entrevistat per Diana González. *Pausa* 29 (jul.): 42–51.
- . 2010. «Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después». Dins *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, ed. M. Bellisco y M.^a José Cifuentes, 311–352. Múrcia: CENDEAC.
- . 2012. «El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político». Entrevistat per Ivanna Soto. *Ñ, revista de cultura de Clarín*, 15 d'agost. Consultat el 10 d'octubre de 2016. http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_o_755924664.html.
- . 2013. «Prefacio a la edición castellana» a *Teatro posdramático*. Múrcia: CENDEAC.
- Lesage, Marie-Christine. 2002. «Les bord extrêmes: la dramaturgie de Sarah Kane». «Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise», *Études Théâtrales* 24–25: 143–151.
- Ostermeier, Thomas. 2001. *Entretiens*. París / Rennes: Michel Archimbaud / Centre National du Théâtre.
- . 2006. *Thomas Ostermeier*. Introducció i entrevista de Sylvie Chgalaye. París: Actes Sud.
- . 2012. «Le théâtre, l'endroit où poser des questions». Entrevistat per Nicolas Truong. *Le Monde*, 20 de juliol 2012.
- Sánchez, José Antonio. 2010. «Dramaturgias en el campo expandido». Dins *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, ed. M. Bellisco y M.^a José Cifuentes, 19–58. Múrcia: CENDEAC.
- . 2013. «Para una lectura *postteatral* de Teatro posdramático». Dins Lehmann 2013, 17–25.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1981. *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: Éditions de l'Aire.
- . 2007. «La reprise (réponse au postdramatique)». «La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)», *Études Théâtrales* 38–39: 7–18.
- . 2012. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. París: Éditions du Seuil.
- . 2008. «Pensar en el teatro para reinventar sus utopías de futuro». Entrevistat per Irène Sadowska. *ADE. Teatro* 120 (abril-juny): 150–155.
- Schmidt, Ulf. 2015. «Fora de l'esplai i cap als teatres! Perquè el teatre no necessita més dramaturgs, i en canvi els escriptors són altament necessaris». *Pausa* 36. Consultat el 10 d'octubre de 2016. <http://www.revistapausa.cat/fora-de-lesplai-i-cap-als-teatres-perque-el-teatre-no-necessita-mes-dramaturgs-i-en-canvi-els-escriptors-son-altament-necessaris/>.
- Szondi, Peter. 1988. *Teoria del drama modern (1880–1950)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Valentini, Valentina. 1991. *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Vinaver, Michel. 1998. «La Mise en trop», *Écrits sur le théâtre*, 137–146. París: L'Arche.

Tareas de innovación dramática para el siglo XXI*

José Sanchis Sinisterra

Institut del Teatre

Voy a intentar poner cierto orden conceptual en un conjunto —quizás relativamente caótico— de líneas que desearía ver desarrolladas a lo largo del siglo XXI; líneas que afectan primordialmente a la naturaleza del texto dramático, del cual diversas circunstancias de mi trayectoria como persona de teatro me hicieron asumir la defensa. De alguna manera, podríamos decir que mi empeño en reivindicar la importancia de la partitura textual, de la dimensión literaria —también literaria, sí— del hecho teatral, probablemente comenzó a tomar forma en los años sesenta-setenta del siglo pasado, cuando se extendió una de las muchas «actas de defunción» del texto dramático.

Porque es indudable que el texto dramático ha sufrido, a lo largo del siglo XX —y parece que en el siglo XXI continúa— una serie de procesos de devaluación, de desvalorización, que lo relegan a la condición de un avatar superado del hecho teatral en su globalidad, como un vestigio, como un anacronismo, como un lastre. Y ello a partir de la consideración de que la innovación en el devenir del teatro se produce principalmente en aquello que constituye su territorio de realización, que es la puesta en escena, la representación y, por descontado, en la interacción entre el grupo de actores, directores y creativos del hecho escénico, y el público. Naturalmente, esta es una *palissade*, una verdad de Perogrullo: sabemos que el teatro existe como tal, como fenómeno específico, cuando actores y espectadores coinciden en un espacio-tiempo y experimentan una vivencia compartida. Pero esto no es, para mí, un factor excluyente con respecto al papel axial del texto, de la literatura dramática, de la palabra, (y este ha sido un poco mi campo de batalla) en los procesos de innovación escénica.

He pasado muchos años reivindicando la circunstancia —evidente para cualquiera que se asome a la evolución del texto dramático— de que muy a menudo los procesos de innovación teatral radican en la textualidad. Emer-

* Este texto es una transcripción literal, arreglada a las convenciones de la lengua escrita y a las normas de la publicación, de la conferencia ofrecida por José Sanchis Sinisterra el día 13 de octubre de 2015 en el marco del Coloquio Internacional *Drame contemporain: renaissance ou extinction?* (Université Paris-Sorbonne, 12-14 de octubre de 2015).

gen permanentemente a lo largo del siglo xx, y también en el xxi, opciones dramáticas que ponen en cuestión muchos de los parámetros de la puesta en escena, y que relativizan la primacía de la representación, que es, como ya he dicho, *uno* de los destinos del texto dramático. Frente al pensamiento reductivista y dicotómico, que establece una extraña contraposición, un estéril conflicto, entre textualidad y teatralidad, entre literatura dramática y espectáculo, como si una valoración de la partitura discursiva fuera una especie de amenaza, de peligro o incluso de negación de su dimensión representacional, veremos, en cambio, que lo que se produce realmente es una permanente fertilización. Y, en ese sentido, recomiendo que nos asomemos a la física cuántica, que reduce muchas de las dicotomías de nuestro pensamiento y que contiene una paradoja: la luz es onda y es partícula, algo que la mente humana difícilmente puede conciliar, pero que se hace patente cuando se verifica que la luz es partícula y se comporta como partícula, y esa misma luz es onda y se comporta como onda, según el dispositivo en el cual se experimente. Yo creo que es una buena lección para evitar el pensamiento dicotómico, y nos ayuda a aceptar que la identidad *literaria* del hecho teatral no está para nada en contradicción con su dimensión *escénica*, representacional, fisicalista. Al contrario, sobre esa dicotomía, contra esa dicotomía, evoluciona y progresa el teatro.

No voy a revisar esas «actas de defunción» del texto dramático a lo largo del siglo xx, pero no olvidemos que, ya desde la aparición de la figura del director de escena como creador en el pleno sentido de la palabra (Craig, Appia, Fuchs, etc.), se manifiesta una actitud de rechazo hacia la primacía del texto, de la literatura dramática, y —en contraposición dicotómica, repito—, la prioridad atribuida al hecho escénico, al dispositivo representacional en el Arte del Teatro. Artaud también cometió el «pequeño desliz» de considerar que la literatura dramática era una rémora, algo obsoleto que no tenía nada que ver con el hecho escénico, con esa fisicalidad reivindicada por él en *Le Théâtre et son double*. No obstante lo cual, en otro capítulo, hace una exaltación de lo poético, de la poesía y de la poeticidad que, según mi modesto entender, se manifiestan también, incluso en Artaud, en el terreno de la palabra, del discurso, de la textualidad.

Hago estas observaciones para recordar que, cuando en los años sesenta y setenta se produjo la emergencia de, por una parte, la *creación colectiva* como dispositivo creativo, primordialmente en América Latina, pero también en otros países de Europa y de Asia; cuando, además, tuvo lugar, a través del trabajo de Grotowski, del primer Peter Brook, luego de Barba, la *reivindicación del cuerpo* —a partir una lectura, para mí parcial y reductivista de *Le Théâtre et son double*—, se acuñó la famosa frase (que yo no sé

si en Francia tuvo éxito, pero en España era muy frecuente en los sesenta y setenta... aunque aún tuve ocasión de escucharla, hace ocho o nueve años, en Madrid, en boca de un superviviente de aquellas tormentas polémicas): «el mejor autor es el autor muerto».

Voy, pues, a señalar, en la medida de lo posible, unas cuantas líneas de investigación y de creación que tienen el texto como su territorio natural. Líneas que, del mismo modo que a lo largo del siglo xx generaron efervescencias muy complejas en el terreno de la puesta en escena, induciéndola a replantearse muchos estereotipos y lugares comunes, también en el siglo xxi ofrecen la posibilidad —yo diría la obligación— de seguir indagando. Con la mirada puesta en la textualidad y también, naturalmente, en lo que ocurre en el ámbito de lo performativo o representacional, para ver en qué medida se producen las colisiones fecundas, las fricciones y también los maridajes o hibridaciones que determinan la innovación teatral. Y la primera línea que abordaremos será la noción de subtexto.

El subtexto y la insuficiencia de la palabra dramática

Como sabemos, la noción de subtexto surge de la coincidencia excepcional de un dramaturgo, Antón Chéjov, y un director de escena, Konstantín Stanislavsky, que abren un hiato, una especie de espacio intermedio entre la supuesta plenitud de la palabra dramática —como se le pide plenitud a la palabra narrativa o a la palabra poética— y, paralelamente, la conciencia de que la palabra plena en el teatro es *insuficiente*. Hablaríamos, pues, de la insuficiencia de la palabra dramática. Stanislavsky lo formuló casi con un axioma: el ser humano expresa una décima parte de lo que bulle en su mente. Esas otras nueve décimas partes «sumergidas» constituyen *lo no dicho*, el subtexto y toda una serie de territorios que he intentado en varias ocasiones sistematizar: lo implícito, la mentira, el silencio, la cháchara, las estrategias, lo indecible, etc. Tal insuficiencia de la palabra dramática —que es la paradoja fundadora de la noción de subtexto— no es solo una cuestión técnica para el trabajo del actor (el hecho de que el actor tiene que plantearse qué *realmente* piensa, siente, quiere el personaje), sino también un problema para el dramaturgo. Los dramaturgos tenemos todavía que seguir intentando dotar a nuestros personajes de una palabra insuficiente, precaria.

Esa línea que, repito, se abre con la diada Chéjov-Stanislavsky, efectivamente se va desarrollando a lo largo de la dramaturgia del siglo xx, pero no de un modo tan amplio y tan intenso como cabría suponer. Hasta llegar a Harold Pinter, parece como si el descubrimiento de Chéjov-Stanislavsky hubiera quedado en el territorio de la puesta en escena, de los métodos de

formación del actor y de las técnicas interpretativas. Solo a partir de Pinter prolifera, en cierto modo, un tipo de teatralidad textual que podríamos indicar, por ejemplo, en David Mamet, Michel Vinaver y otros autores (no voy a hacer la lista), en donde parece, efectivamente, que la palabra del personaje no dice todo lo que el personaje piensa, siente, cree, intenta... Y ahí hay una tarea apasionante: ¿cómo hacer hablar a los personajes de manera que no todo esté contenido en los enunciados?; ¿cuál es el dispositivo enunciativo que hay que prever y que pensar en el acto de escritura que deje esos huecos, *ces trous, ces vides*, en los alrededores de la palabra del personaje?

La noción de la insuficiencia (que pueden poner entre comillas, ya que se trata de una relativa o falsa insuficiencia) tiene, por una parte, otro gran adalid en la figura de Samuel Beckett, pero hay todavía una dimensión a tener en cuenta, quizás más relevante: y es que la filosofía del lenguaje, desde finales del siglo XIX o principios del XX (situando a Wittgenstein en el centro de este proceso), está afirmando que el lenguaje es una falacia, un dispositivo también reduccionista; que el lenguaje verbal, los enunciados, más bien ocultan que revelan, y que hay que desconfiar de la palabra. Ese concepto de la palabra *sospechosa*, yo trato de utilizarlo en mi escritura, y también de promoverlo en mis talleres, puesto que generar en el receptor la desconfianza ante lo que dicen los personajes, aparte de activar su papel creativo durante la representación, lo convierte, no en un pasivo asimilador de imágenes, conceptos, sentimientos, etc., sino también en un ciudadano «desconfiado». En este sentido, creo que el teatro puede ser, como se ha dicho otras veces, una «escuela de costumbres»; y quizás una buena costumbre que el ciudadano podría aprender a través de este trabajo sobre la palabra insuficiente es, justamente, el desconfiar del lenguaje, el tratar de leer qué hay detrás. Es lo que nos produce el teatro de Pinter: nos induce a estar siempre sospechando, desconfiando, de lo que dicen los personajes, que parecen regidos por *otra* lógica, oculta tras lo expresado por las palabras.

Este concepto de *lo no dicho*, repito, radica, por una parte, en la filosofía del lenguaje, pero está también en el psicoanálisis y en la propia lingüística. Y cuando aparece la lingüística pragmática, a partir de la obra de Austin *How to Do Things With Words* (1962), se vuelve transparente la genial intuición de Pinter: lo importante no es lo que las palabras *dicen*, sino lo que las palabras *hacen*. Y entonces, buscar en el proceso de escritura la *pragmaticidad* de la palabra, esa acción que la palabra intenta producir, esa modificación del otro que todo acto verbal contiene, es una tarea radicalmente dramática y dramaturgica. También, naturalmente, se puede explorar y potenciar esa dimensión desde la puesta en escena: la tarea prioritaria de la dirección de actores no es tanto ver qué macro-escenografía y qué efectos

audiovisuales pueden estimular al espectador y tenerlo más o menos fascinado durante una hora y media, sino justamente cómo leemos (o «escribimos»), por debajo de la palabra del autor, todo aquello que la palabra no dice. Incluso aunque el autor no lo pensara al escribir.

Detengámonos un momento en el fenómeno de *lo implícito*, un ámbito bien estudiado por el análisis del discurso (véanse, por ejemplo, los trabajos de Oswald Ducrot), y constatemos que es una herramienta que los dramaturgos han utilizado frecuentemente, sí, pero que todavía puede llevarse más allá. Como todos sabemos, es lo que ocurre en escena cuando los personajes hablan de algo que ellos conocen, puesto que tienen un referente común, pero del que carece el público. En tales situaciones, el espectador tiene que tener una cierta paciencia para saber de qué están hablando realmente los personajes. Dicho recurso se relaciona con lo que Anne Ubersfeld llama la cuestión del «segundo destinatario» de la palabra dramática, que no es el otro personaje, sino ese receptor que, de momento, no tiene los recursos para saber de qué están hablando. El trabajo sobre lo implícito (o sea, personajes que hablan de algo que ellos conocen, pero no el público) puede ser llevado hasta un cierto límite; o incluso convertirlo en una «poética del referente omitido». Pero podría también pensarse en una dramaturgia de lo indecible, más o menos a la luz (o a la sombra) del Teorema de la Incompletitud, de Kurt Gödel... Se tensionaría, efectivamente, el grado de resistencia de los espectadores, pero, ¿acaso el teatro no tendría que jugar siempre con ese límite entre lo tolerable y lo intolerable en las expectativas del receptor?

Pero lo implícito sería un nivel relativamente superficial de la noción de lo no dicho o el subtexto, bajo cuya rúbrica se inscribe también la intencionalidad *pragmática*: ¿qué quiere realmente el personaje al decir lo que dice, cuál es el significado y la función de las pausas, por ejemplo? Las pausas, como sabemos, son una de las herramientas más poderosas de la teatralidad en general: la suspensión, la interrupción del flujo significante, o por lo menos, de uno de los flujos significantes que transcurren en el discurso verbal. El trabajo que yo llamo «monográfico» sobre la pausa es un capítulo importante en el proceso de formación dramatúrgica. Diré, a modo de ejemplo, que en mis talleres, después de que los talleristas han leído sus textos, propongo: «Muy bien, interesante... Ahora, en ese texto que tiene cinco páginas, incluye quince pausas. Busca quince *lugares* del texto en donde la pausa genere algo». Paradójicamente, ellos mismos descubren, simplemente al volverlo a leer con las pausas, una dimensión de lo no dicho que no había sido tampoco pensado en el momento de la escritura. Y descubren que la pausa es como *le trou*, el agujero que permite escuchar el «rumor del

subtexto». Un subtexto, repito, que a menudo no es ni siquiera consciente para el propio autor.

Pero habría todavía más grados, más dimensiones en la noción de lo no dicho, sobre la que no puedo extenderme más. Y una de ellas sería *lo indecible*. Lo indecible, lo que no puede ser dicho, lo innominado, aquello a lo cual el logos no puede llegar. Esta dimensión extrema de las fronteras del lenguaje y de la significación, allí donde el ser humano se confronta con lo que no puede ser dicho, con lo que no puede ser elaborado por el logos, aparte de que también puede remitirnos a Wittgenstein, se manifiesta radicalmente en el teatro de Beckett. Desde luego que ya Maeterlinck atisbaba ese concepto, ese *au-delà des mots*, más allá de lo decible, pero es un territorio que tiene también una fecunda posibilidad de enriquecimiento, justamente para contribuir a lo que llamó Beckett, en cierta ocasión, el «desprestigio del lenguaje». Hemos de hacer todo lo posible, dice Beckett en su *Carta alemana*, para contribuir al desprestigio del lenguaje. Y es paradójico, sin duda, que un «estilista» tan radical como Beckett apele a esa función de la literatura...

Como ya he dicho, esta no es una cuestión meramente técnica o estética —lo cual ya sería importante—, sino que apunta además a la generación de un tipo de receptor, de un tipo de espectador, de un tipo de «consumidor», que estaría justamente en las antípodas del televidente (para mí, el televidente es la quintaesencia de aquello de lo que debemos huir...). Por lo tanto, el trabajo sobre lo no dicho, sobre lo indecible, sobre el subtexto, es una importante herramienta para generar ciudadanos pensantes, activos y, sobre todo, co-creadores. Y un último apunte sobre la noción de subtexto: puede implicar, no solo que el autor oculte información, sino aceptar el hecho de que, realmente, el autor no tiene el control absoluto de lo que les ocurre a los personajes. Y la experiencia de escribir desde el *no saber autorral* es también importante para el creador: asumir que, como decía Pinter, los personajes dicen y hacen cosas que el autor no controla totalmente. Es una especie de humildad del dramaturgo, que teje situaciones de interacción humana sin pretender entenderlas completamente. Lo cual genera también un buen antídoto contra el inevitable narcisismo autorral.

La *deconstrucción* del personaje

Es este uno de los fenómenos que se producen en el siglo xx, aunque podemos encontrar precedentes desde finales del xix: el personaje va siendo considerado también como un *artefacto* relativamente incompleto y, en cierto modo, herido de insuficiencia. Existe, como sabemos, en la cultura occiden-

tal la noción de *persona* (habría que llamarla el *mito* de la persona), que es una construcción socio-cultural-teológico-jurídica característica de Occidente. Dicha noción es, en realidad, un artefacto, un *dispositivo*, como diría Foucault, cuya genealogía resulta muy clara: el pensamiento judío, el pensamiento cristiano y el derecho romano, los cuales articulan una construcción que Marcel Mauss —el padre de la antropología científica contemporánea, maestro de Lévi-Strauss— desmonta, para hacernos ver que se trata de algo culturalmente determinado, pero que no tiene nada que ver con la cuestión del individuo, del yo, del sujeto, en otros ámbitos culturales. Y es evidente que tal noción de persona constituye la matriz del concepto de personaje.

Desde hace veinticinco siglos —o, si quieren, veinticuatro— el teatro ha estado intentando que el personaje adquiriera algo parecido a los supuestos atributos de la persona, entre ellos, por ejemplo, la coherencia, la completud, la «representatividad» (o sea, que el personaje represente en escena al burgués, al proletario, al inseguro, a la miedosa...) Como estudió Robert Abirached en los años setenta, en su magnífica disección de *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), tal noción de personaje como un todo unitario, como un trasunto del ser humano, de la persona (que a su vez también es una construcción, como sabemos), va siendo violentada por las distintas poéticas del siglo xx. Y, efectivamente, el personaje teatral de los años sesenta-setenta no tiene nada que ver con el ideal de personaje de dramaturgias anteriores. Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon han continuado esa labor en otro libro, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* (2006), que actualiza lo iniciado por Abirached, haciéndonos ver cómo el personaje se sigue deconstruyendo durante el último cuarto del siglo xx, en función también de la disgregación de su discurso, de su palabra. Nos encontramos, pues, ante un tipo de personaje que ya no puede ser elaborado, tratado, y ni siquiera llevado a escena con los mismos criterios de las décadas anteriores. Aquí se despliega también para los dramaturgos una interesante investigación, en la medida en que estemos atentos a lo que está ocurriendo en nuestro ámbito sociocultural con la noción de persona, con la individualidad, con el yo.

Por ejemplo: ¿en qué medida nos afectan esos «diabólicos» dispositivos que nos hacen estar en todas partes menos donde estamos, esa permanente comunicación en las redes, con sus saltos repentinos de nuestras conexiones neuronales? La existencia *on line* va a producir, si no lo está produciendo ya, una verdadera mutación antropológica. El individuo ya no está donde está, ya no es capaz de asumir la soledad, la mismidad, y parece condenado a una permanente fricción virtual con «los otros». Y eso hemos de verlo ya como algo que afectará, si no está ya afectando, a la noción de per-

sona y, por lo tanto, a la noción de personaje. Es más que probable que no podamos seguir construyendo personajes con la plenitud, completud, autoconsistencia que la noción de persona nos ha permitido (y exigido) durante veinticinco siglos.

La debilitación de la fábula

Y ello tiene también que ver con el siguiente punto: la atenuación, la debilitación, *l'affaiblissement*, de la fábula, de la historia, del componente narrativo del drama. Ya se habló ayer de esto: Carles Batlle lo planteó en su ponencia, y es un tema frecuente de discusión entre dramaturgos. ¿Debemos seguir contando historias? ¿Puede el teatro seguir contando historias? ¿O acaso la historia, la fábula, la dimensión narrativa del drama es algo que hay que guardar en el armario de los cadáveres, de las momias o de los vestidos antiguos del teatro? No hay una respuesta, todo es una opción personal, y depende de lo que en cada momento necesitemos llevar al texto y al escenario; pero sí que es interesante plantearse ese dilema —contar o no contar—, sobre todo cuando nos encontramos confrontados con el llamado *teatro de la no narratividad*, que ha sido también en cierto modo teorizado y en parte sistematizado. El tema me interesa mucho puesto que, como sabemos, desde Aristóteles la fábula ha sido el alma de la tragedia. Y Brecht, supuestamente antiaristotélico, seguía reivindicando la fábula como elemento fundamental de la estructura dramática. Creo que es un problema que nos afecta, incluso en la práctica más inmediata de la escritura dramática, puesto que muy a menudo los autores somos advertidos por los «expertos» de que «la historia no está bien contada», o de que «no hay» historia, o de que no «se ve» la historia.

Reconozco que soy un mal contador de historias; es decir, que en mis obras las historias nacen por casualidad, por una especie de dinámica interna de las interacciones, de los recursos formales, y a menudo resulta que sí, que al final hay algo que parece una historia. Quiero decir con ello que no estoy defendiendo una u otra opción. Pero es cierto que el dilema entre contar o no contar se plantea a menudo en el trabajo creativo, y resulta innegable que el receptor es también sensible a la dimensión narrativa de la experiencia escénica, por lo tanto, a la historia que la obra cuenta o no cuenta. Propongo que nos situemos en una paradójica intersección teórica: entre el evolucionismo, la herencia del pensamiento de Darwin, y el *storytelling*, o arte de contar historias y formatear las consciencias, según el brillante título de Christian Salmon (*Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 2008). Lo que Salmon analiza en este libro es la uti-

lización de los relatos en la práctica política, en las campañas electorales, en la agenda pública de los líderes, etc. Y toda esta utilización de microestructuras narrativas en el discurso ideológico, esta mutación del relato en ideología o de la ideología en relato procede (y allí tiene su territorio más obvio) de la publicidad. Como sabemos, la publicidad lleva ya muchas décadas analizando la función inductora de los relatos y de las imágenes publicitarias que, si están organizadas con una buena estructura narrativa, afectan de un modo más automático, inconsciente y, por lo tanto, más eficaz la mente del futuro comprador.

La convicción de que esta es una de las muchas amenazas en las que tratamos de sobrevivir, fue lo que me llevó a asumir últimamente una respuesta afirmativa a esa pregunta: ¿contar o no contar? Y me respondí: «Sí, hay que contar». ¿Por qué? Porque no deberíamos dejar en manos de los políticos y los publicistas una herramienta tan poderosa en la organización del pensamiento como es la estructura narrativa. Y ahí es donde Darwin y el evolucionismo nos sirven de apoyo. Es altamente probable que la selección natural favoreciera a aquellas hordas homínidas con capacidad para organizar la experiencia a través del lenguaje en forma narrativa. Dicha facultad contribuía sin duda a reafirmar la cohesión de la horda, organizaba el conocimiento común, el saber compartido, mantenía la memoria del grupo y generaba expectativas sobre qué hacer. Es decir, que el arte de narrar historias pudo ser un rasgo antropológico seleccionado por los procesos evolutivos. Esto lo han sabido todas las religiones y todas las patrias. No hay religión sin historia, no hay patria sin historia. La veracidad de unas y otras es absolutamente irrelevante, lo importante es que, para constituir una religión, una creencia, una mitología colectiva, hay que organizarla no en forma de valores, principios, esencias —lo cual figura como «condimento»—, sino hay que confeccionar unas historias del origen, del desarrollo, de los peligros, de los obstáculos... Y, como sabemos, este factor no es solo el fundamento de las grandes religiones; también las pequeñas tienen como componente ineludible el mito fundador, la leyenda y los relatos como factores estructurantes y organizativos. Lo mismo ocurre con las patrias, con las naciones, con todo colectivo que pretenda perdurar. Hay que inventar una historia, hay que construir una historia, porque la historia forma parte del *conectoma*.

Permítanme un breve *excursus*. En neurociencia se llama conectoma al nexo más consistente en las interacciones neuronales, que se produce entre los noventa y cinco mil millones de neuronas que tenemos en el cerebro. Estos noventa y cinco mil millones, y las diez mil conexiones posibles de cada neurona, se articulan en redes funcionales, que garantizan la supervivencia y la procreación, lo que podemos llamar la confrontación con la

experiencia, con la vida de cada ser humano. Pero el ADN, la educación, la cultura, la religión, los avatares de la existencia, en fin, son factores que contribuyen a limitar las posibilidades combinatorias o conectivas de esos millones de neuronas y configuran nuestro conectoma. A eso le llamamos identidad. Es decir: a esa prioridad de unas conexiones, a ese abandono de otros miles y miles de millones posibles, le llamamos identidad, personalidad, yo. Somos nuestro conectoma. El conectoma no es fijo, evidentemente, y puede evolucionar a lo largo de la vida humana, pero no cabe duda de que las «autopistas» de esa virtualmente infinita combinación de conexiones están muy limitadas por los trazados concretos que la realidad ofrece. Está demostrado que en la estructura de dicho conectoma ejerce un papel organizador fundamental el relato; por ejemplo, en la organización «narrativa» de la relación causa-efecto, mecanismo esencial para la supervivencia humana.

No voy a seguir con este tema, pero sugiero simplemente que nos planteemos: si el relato, las estructuras narrativas tienen una dimensión tan fundamental en la existencia, la supervivencia, la conducta del ser humano, ¿por qué se la vamos a «regalar» a los políticos, a los sacerdotes y a los publicistas? ¿Por qué no seguir investigando el poder de los relatos, al menos en dos áreas fundamentales? Una: ¿qué historias contar? (Porque también es cierto que el repertorio de las historias que tanto el mercado como la política nos ofrecen es muy limitado. No hay más que ver cómo la temática de los textos de una determinada cultura podría reducirse a diez o doce temas fundamentales. Quizás habría que rehacer el trabajo de Vladímir Propp y analizar cuáles son las constantes y las funciones narrativas de la dramaturgia de la última década, o del último cuarto de siglo. Probablemente haya menos variedad de la que creemos. En ese sentido, el plantearnos qué *otras* historias contar es algo también urgente) Y dos: ¿cómo contarlas? ¿Qué dispositivos dramáticos y/o escénicos utilizamos, inventamos, implementamos para que el acto de recepción no sea un acto pasivo ni automático, sino una experiencia subversiva, algo que modifique nuestra percepción de lo real, que cuestione nuestros cimientos identitarios, nuestros ejes de pertenencia, que nos ponga en una situación de precariedad y de relativismo para ser capaces de adaptarnos a una realidad siempre cambiante? Como ven, se trata de un trabajo de investigación... y de autoinvestigación. Uno tiene que estar, en la medida en que asume cierta responsabilidad ciudadana, cuestionando sus propias deficiencias, para convertir en algo útil esta profesión que un día nos eligió...

El tema del carácter axial de las estructuras narrativas tiene muchas ramificaciones. Por ejemplo: habría que volver al formalismo ruso, a los es-

tudios de la escuela lingüística de Praga, del estructuralismo, porque ellos intentaron sistematizar los mecanismos y los ejes de la narratividad, y eso podríamos perfectamente asumirlo en tanto que creadores de nuevos textos. Habría que estudiar también qué sucede con los sueños. ¿Por qué los sueños se organizan generalmente en estructuras narrativas?; ¿hasta qué punto en ese período de la existencia —que es casi la tercera parte de la vida humana— en que estamos durmiendo y soñando, esa actividad —controlada probablemente por el hemisferio derecho del cerebro— tiende a organizarse en forma narrativa?; ¿qué modelos narrativos podemos extraer del sueño? Los surrealistas se asomaron al sueño, y el arte, desde siempre, ha bebido de los sueños. Pero quizás convenga hacerlo de un modo sistemático. Quizás debamos empezar a preguntarnos cuál es la *poética del sueño*. Y tal vez llegáramos a concluir que el sentido, el significado de los sueños no está en su contenido, sino en su poética, en su forma. En todo caso, lo sorprendente es que lo narrativo también opera en ese trabajo involuntario, inconsciente, de la mente al que llamamos *sueño*.

La dramaturgia de la fragmentación

Puesto que también se comentó en la sesión de ayer, apenas aludiré al tema de la dramaturgia fragmentaria, otra de las vías que el teatro del siglo xx —aunque podemos encontrar también precedentes— ha venido desarrollando. Y señalaré, simplemente, que en los discursos —y a menudo también en los planteamientos creativos— que se articulan en torno al concepto de *fragmentación, fragmentariedad*, etc., no abundan las preguntas acerca de su por qué. ¿Por qué surge, sobre todo en el siglo xx, una dramaturgia que renuncia a los principios de unidad, continuidad y toda la serie de rasgos que fundamentan las dramaturgias unitarias? ¿Por qué se produce esa dislocación de los parámetros unitarios y empieza a aparecer la discontinuidad, la acausalidad o la multicausalidad en los eventos de una acción dramática? Tendríamos que remontarnos a la «crisis de los grandes relatos» —descrita por Lyotard— para tratar de entender el resquebrajamiento de los amplios sistemas de pensamiento que organizaban la experiencia humana, y preguntarnos, cuando optamos por escribir un texto en donde renunciamos a los criterios de unidad, coherencia, causalidad, etc., por qué lo hacemos y, sobre todo, para qué lo hacemos. ¿Qué queremos producir en el receptor planteándole un *patchwork* de situaciones, personajes, códigos diversos, más o menos aleatoriamente combinados? Y si la pregunta sobre el *por qué* no siempre es pertinente, sí que lo es la pregunta sobre el *para qué*.

Quizás, avanzado ya el siglo XXI, tengamos que empezar a pensar en sentido contrario y atisbar qué nuevos principios de cohesión, qué nuevos nexos podemos establecer cuando queremos trabajar desde la multiplicidad, la heterogeneidad, la fragmentariedad, la no narratividad, etc., y preguntarnos cómo organizar el *caos* para que el receptor no se sienta expulsado, para que el receptor nos acompañe en un viaje quizás incierto, en el que tal vez también nosotros corremos peligro de naufragar como creadores. Hemos de encontrar algo común que nos permita cohabitar en esa travesía. El ensayista italiano Franco Rella, en su libro *El silencio y las palabras* (1992), plantea el fenómeno innegable de un mundo hecho pedazos, de un pasado sembrado de ruinas —que ya Benjamin había indagado, al hablar del historiador como *trapero*—, al que designa como el espacio de la precariedad, el tiempo de la caducidad. Y dice:

Para el espacio de la precariedad, para el tiempo de la caducidad «deben encontrarse las palabras, un saber capaz de representarlos y de ponerlos en condiciones de cambiarlos. Frente a los escombros y los fragmentos del presente, no perderse en ellos,

(o sea: no asumir que los escombros, los residuos y los fragmentos del presente son una realidad que hay que aceptar porque sí; ni pretender no verlos, y seguir construyendo dispositivos unitarios, coherentes, transitables...)

no dejarse arrastrar fuera de ellos, no querer recomponer nostálgicamente lo destruido, sino construir sobre este terreno, con estos escombros, *otras figuras*, otras imágenes, en las que lo nuevo que ha emergido sobre la escena histórica y que no ha encontrado palabras para expresar su riqueza, pueda encontrar razón» (Rella 1992).

Parece un buen programa de trabajo, sobre todo si tenemos en cuenta que toda esta efervescencia de la fragmentariedad, de la incoherencia, tiene que ver con los hitos fundamentales del pensamiento y de la historia en el siglo XX: la muerte de Dios y del sujeto; el fracaso de la razón clásica occidental; el desenmascaramiento de la falacia del lenguaje; la crisis de los grandes relatos y/o sistemas; la emergencia de nuevos sujetos históricos... Y este es un factor importantísimo para la dramaturgia: abrir los textos a esos «nuevos sujetos», entre los que estarían, sin duda, los pueblos colonizados —que durante siglos han sido considerados objeto de explotación—, pero también habría que incluir a la mujer como sujeto histórico —que, como tal, todavía no tiene una presencia suficiente en el teatro—, la adolescencia, las mil formas de la marginalidad y de la precariedad, el sometimiento de la política a la economía... Estos y otros factores que modifican el paisaje huma-

no del siglo XXI, y para el que debemos encontrar *otras figuras, otras imágenes*; es decir: nuevas formas dramaturgicas.

¿Podría, por ejemplo, indagarse el retorno de la coralidad como expresión de lo común? ¿Replantarse la función del coro como herramienta dramaturgica, que nos permitiría salir de las temáticas del individualismo, del «yoísmo», de las relaciones sentimentales? ¿No sería el coro la herramienta dramaturgica adecuada para plantear la comparecencia de estos nuevos sujetos históricos? Habría, entonces, que elaborar una poética del coro: ¿a qué llamamos *coro*?, ¿cuántos sujetos, personas, figuras forman un coro?, ¿cuáles son sus funciones dramaturgicas?, ¿cuáles sus funciones escénicas?, ¿cuál es su grado de homogeneidad, de estabilidad, de progresividad?, ¿cuál su gama de interacciones con los protagonistas, su jerarquía dramática, la direccionalidad de su discurso?... Toda una serie de temas que ya la dramaturgia del siglo XX, cuando parecía que el coro había desaparecido del teatro occidental, empezó a plantearse, a menudo en íntima conexión con la puesta en escena.

Conclusión

Quisiera terminar refiriéndome al tema planteado en la sesión de ayer: la dicotomía entre el teatro de texto y el ámbito de lo performativo. Una dicotomía que, como ya he dicho, suele reflejar un pensamiento reduccionista y esquemático, ciego o miope ante los muchos gradientes y mestizajes que ofrecen todos los órdenes de la realidad, tanto observándola diacrónicamente como sincrónicamente.

Porque la historia del fenómeno teatral, de las artes escénicas, muestra una y otra vez esta fértil tensión entre literatura y espectáculo, entre texto y representación, entre un tipo de acontecimiento escénico que se somete —en mayor o menor grado— a una partitura escrita previamente, y aquel que se produce a partir de la comparecencia de los cuerpos en un espacio, y que congrega a ejecutantes y receptores de un evento artístico y simbólico. Y así como, a lo largo de los siglos, existe una literatura dramática que ignora su destino representacional (las tragedias de Séneca, *La Celestina*, el *Fausto* de Goethe, *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert, *Los últimos días de la Humanidad*, de Kraus, las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán... y un largo etcétera), existe asimismo un amplio conjunto de acontecimientos representacionales que prescinde de cualquier matriz literaria: el ritual, la fiesta carnavalesca (vid. Bajtin 1998) y esa polimorfa actividad callejera que podemos agrupar bajo el término de *juglaría*: mimos, acróbatas, charlata-

nes, cuenteros, exhibidores de habilidades, de proezas físicas o de «monstruos», curanderos, magos, adivinos...

Entre ambos conjuntos autónomos —dramas para leer y eventos para experimentar—, el Teatro, lo que la cultura occidental denomina así, erigiéndose como una perenne encrucijada de artes y códigos diversos, constituye un territorio fronterizo que, en ocasiones, parece sobrevalorar el prestigio de la literariedad, mientras que en otras se decanta por la prevalencia de lo performativo. Pero, con mayor frecuencia, se produce una fértil tensión que constituye el motor mismo de la evolución teatral. No podrían entenderse, por ejemplo, el drama isabelino o la comedia española del Siglo de Oro sin tener en cuenta la matriz representacional (espacio teatral y escénico, recursos técnicos, composición de las compañías, convenciones, tabúes, naturaleza del público, etc.) *para* la cual dichos textos fueron escritos. Del mismo modo, la literatura dramática plantea a menudo problemas a la representabilidad y requiere que los procesos creativos de la puesta en escena, la configuración o las dimensiones de la sala, los recursos sonoros y plásticos, la técnica y la poética de la interpretación (dependiente de la noción y funcionamiento del *personaje*), la actividad receptiva del espectador, incluso los fundamentos de la mimesis teatral, etc., deban ser revisados y cuestionados para acoger los desafíos de los nuevos textos. En mi experiencia reciente como lector (y director) de autores contemporáneos, me bastaría con citar la estimulante perplejidad que me han causado obras de Michel Vinaver, Caryl Churchill, Ronald Schimmelpfennig, Martin Crimp, Daniel Keene, Gilda Bona, Renato Gabrielli, Hugo Wirth, Juan Mayorga, Eva Redondo...

Desde esta convicción, me reafirmo en lo dicho al principio: el teatro que nace de la escritura, que no reniega de su condición *también* literaria, tiene por delante un estimulante futuro en este convulso siglo XXI. Sigue siendo ese territorio en el que, lejos de pretender dar respuestas a los problemas humanos y estéticos que se le plantean al creador, es posible sembrar de interrogantes el creciente conformismo de nuestra civilización. Porque, como escribió Chéjov, un autor no tiene por qué dar respuestas, sino plantear bien las preguntas.

Bibliografía

- Abirached, Robert. [1978] 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. París: Gallimard.
- Bajtin, Mijail. 1998. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

- Rella, Franco. 1992. *El silencio y las palabras: el pensamiento en tiempo de crisis*. Barcelona: Paidós.
- Ryngaert, Jean-Pierre, i Julie Sermon. 2006. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. París: Éditions Théâtrales.
- Salmon, Christian. 2008. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. París: La Découverte.

En defensa de l'obra de teatre: el text teatral com a artefacte literari, performatiu i compromès amb la seva realitat

Albert Mestres

Institut del Teatre

Volem presentar en aquesta comunicació tres textos molt diferents entre si que de manera diversa compleixen les característiques que proposa el títol, sempre en la doble condició de textos amb dimensió literària i alhora escènica. No som els primers a defensar la literaritat del text teatral i la seva independència respecte al fet escènic. Ho han fet entre altres, de manera molt completa, Anne Ubersfeld (1982) o Jean-Pierre Rynngaert (1991; 2005), o entre nosaltres, de manera més succinta, Francesc Foguet i Boreu i Núria de Santamaria (2009), i Manuel Molins (2006), de qui parlarem com a autor més endavant. Però avui el debat no és aquest, sinó la necessitat o no d'aquesta independència i d'aquesta dimensió literària per al fet teatral, confrontant, com se'n diu ara, el text neodramàtic¹ amb el text a peu d'escenari (Monfort 2009, ¶ 2, a partir de Tackels 2001). Postulem que, sigui quina sigui la forma d'aquest text, n'és encara indispensable la dimensió literària per contribuir amb eficàcia a l'esdeveniment teatral, sense caure en la mediocritat i la banalització, i que, quan es dona, en garanteix el gaudi estètic en la lectura.²

Però abans voldríem repassar una mica, com ja han fet abans altres, alguns conceptes, sempre en relació amb el text dramàtic. El 1999 Lehman va enlluernar el món teòric teatral amb l'adjectiu «postdramàtic», encunyat per Richard Schechner deu anys abans (Schechner 1988, 21), començant pel territori germànic, i a continuació el món de la mateixa creació teatral. Ens costa acceptar el terme «teatre postdramàtic» perquè, si al llibre de Lehmann és un concepte que permet aglutinar un conjunt de pràctiques teatrals no necessàriament delimitades cronològicament ni geogràficament, s'utilitza des de fa temps des de la creació teatral com un postulat estètic o si es vol una manera de fer teatre, i des de l'anàlisi i la crítica teatral per eti-

1 No ens ha quedat clar si «neodramàtic» designa textos que retornen al drama de factura convencional o si es refereix també a textos postdramàtics.

2 Per què llegim textos teatrals i no guions de cinema? El guió de cinema és un pas tècnic previ indispensable per a la filmació, mentre que el text teatral no: es poden crear espectacles sense text o sense text previ.

quetar una mena determinada de fenòmens teatrals delimitats cronològicament i geogràficament.

D'altra banda, el terme en si comporta en efecte implícitament, amb el «després de», una noció temporal, cronològica, doncs, que a més a més se sol situar en el temps a partir de les noves formes de teatralitat que sorgeixen, arran la revolució tecnològica i la multidisciplinarietat vinculades a l'art performatiu, als anys seixanta i setanta del segle xx, alhora que implica una noció de superació, de taula rasa, possiblement hereva de la mentalitat avantguardista del segle xx.³

Com sol passar, la realitat és ben altra. Com denuncia Plassard (2012, 2–3) i el mateix Lehmann no té més remei que admetre (Lehmann 2002, 54–63 pàssim), ni ha deixat d'existir, de practicar-se, de crear-se un teatre «dramàtic» en contraposició a un teatre «postdramàtic», ni l'anomenat teatre «postdramàtic» ha abandonat sovint les eines i els mètodes creatius del teatre «dramàtic» ni existeix en cap sentit una «puresa», de manera que el teatre «dramàtic» ha assimilat moltes de les pràctiques i metodologies escèniques del teatre «postdramàtic», entre altres, per exemple, la fusió del dramaturg i el director, i la creació del text al servei de la creació escènica, amb l'empobriment que això pot comportar, almenys pel que fa a la qualitat literària del text, que, n'estic convençut i em semblen demostrar-ho la majoria d'espectacles que he vist sorgits d'aquesta forma de creació, repercuteix en la qualitat del conjunt de l'espectacle, com ja va advertir fa més de vint anys Ryngaert (1991, 28).

Contra què reacciona l'anomenat teatre postdramàtic? Contra una manera d'entendre l'art, i per tant el teatre, de curta durada en què es pretén que l'obra d'art esdevingui un mirall de la realitat i que coincideix amb el moment en què el text es converteix en l'edifici de l'espectacle teatral, cronològicament un moment que va de finals de la Il·lustració a l'actualitat, coincidint amb els moviments socials i democràtics dels quals encara viu la societat actual. Perquè no penséssim pas que el plantejament era així en el teatre medieval, renaixentista, clàssic, barroc, on el text era el pretext per a l'espectacle.⁴ Fins i tot Racine, un clàssic de la literatura *tout court*, escrivia

3 Comparteixo la crítica de Didier Plassard: «Le postdramatique n'est pas un dépassement hégélien du théâtre dramatique, s'accompagnant d'une *Aufhebung* sans chemin de retour possible, il est une direction prise par certains courants des arts de la scène contemporains, de façon assez convergente pour occuper temporairement, en Allemagne surtout, une véritable position de domination institutionnelle et pour risquer ainsi de former un nouvel académisme» (Plassard 2012, 3).

4 En aquest sentit, només cal llegir la descripció de la representació que es va fer de la *Cas-saria* de Ludovico Ariosto al Palau d'Este el 1508, segons una carta de Bernardino Prospero a

per dirigir-se. És la mirada contemporània, filla de la Il·lustració i el romanticisme, la que retrospectivament ha considerat aquests textos com a independents de l'espectacle i el seu pilar central.

Ara bé, el teatre naturalista neix amb el seu propi verí. Aviat se n'adonen els seus més abrandats defensors, començant per Stanislavsky, que la imitació de la realitat pura i dura o bé és impossible o bé no té interès artístic i ceixen a una nova convencionalitat tan sotmesa a les estructures narratives com la més desafortunada faula romàntica, una convencionalitat que, al contrari de les anteriors, aviat esdevé rígida i castradora, però que la indústria del teatre, nascuda precisament a la primera meitat del segle XIX, sap fer rendir magníficament fins al punt d'esdevenir per al públic general l'única possible.

Per això des de finals del segle XIX i principis del XX, podríem dir que tres maneres diferents i oposades de fer i entendre el teatre dominen el panorama europeu i nordamericà, que podríem anomenar A, B i C. A serien aquelles formes teatrals elitistes que assumeixen, amb major o menor tensió, la convenció de versemblança amb referència a la còpia de la realitat (de Txèkhov o Pirandello a Brecht, que més aviat hi juga, passant pel naturalisme nordamericà, etc.), associada a partir de la Il·lustració amb la modernitat «burguesa», i l'apliquen retrospectivament a autors i obres anteriors a l'establiment de la convenció, com ara Molière, Racine i Shakespeare. B serien totes aquelles formes teatrals elitistes que assumeixen l'autonomia de l'espectacle teatral i en posen de relleu la convencionalitat pactada amb el públic (de Jarry o Maiakovski a Beckett o Koltès pel que fa a textos teatrals), associades a partir de finals del segle XIX amb la modernitat radical, «antiburguesa». C serien aquelles formes teatrals populars, al marge del drama burgès i l'avantguarda radical. Les de B són, al llibre de Lehmann, exemples d'antecedents o mostres de teatre postdramàtic (Lehmann 2002, 69–100), tot i que no en cita tots els exemples ni de bon tros i hi predominen els d'àmbit germànic.

Isabella d'Este Gonzaga del 8 de març: «Ma quello che è stato il meglio di tutte queste feste e representatione, è stato la sena dove se sono representate, quale ha facto uno M.^{ro} Peregrino depinctore sta col S.^{re}, ch'è una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiesie, torre, campanili e zardini, che la persona non se può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno e bene intese, quale non credo se guasti, ma che le salvarano, per usarla del'altre fiate» (Catalano 1930, vol. 2, 83–84). O la de la *Talanta* de Pietro Aretino que fa el seu mateix escenògraf, Giorgio Vasari: «Comme scrive lo stesso Vasari [...], la scena della commedia riproduce Roma. Il palcoscenico molto grande e profondo (circa quaranta metri) contiene tutti i monumenti più rappresentativi della città [...]. Nel corso dello spettacolo il trascorrere del tempo è visualizzato dal lento procedere di un enorme globo luminoso, simboleggiante il sole, che ruota al centro della scena [...]» (Attolini 1988, 122–123).

Així Beckett és postdramàtic, malgrat que en ell el text té com a protagonista únic la màxima jerarquia absoluta, fins a l'extrem de la partitura teatral. De fet el teatre de Beckett no necessita la realització escènica per esdevenir un espectacle, sinó que la mateixa lectura ho esdevé, fins a tal punt és independent de l'acte performatiu.

Ara bé, si parlem de teatre postdramàtic, caldria parlar de teatre predramàtic, com ja hem apuntat i com fa el mateix Lehmann (Lehmann 2002, 33).⁵ I caldria fer per començar, com ja reclamava Ryngaert (1991, 8), una relectura d'Aristòtil segons el que pretenia transmetre realment.⁶ La lectura viciada per la descontextualització que se n'acostuma a fer, no té cap sentit, com tampoc la visió que ens fem del teatre clàssic grec i llatí, si tenim en compte que les tragèdies de Sòfocles eren cantades i ballades, interpretades amb coturns i màscares, si tenim en compte que la comèdia llatina de Plaute i Terenci era tota sencera cantada per un músic i els personatges eren interpretats per mims que feien les accions en un llenguatge ben codificat. Impossible res més lluny de la convenció realista, del «drama».⁷

Un dels punts clau de Lehmann per determinar la postdramaticitat és la pèrdua de centralitat del text en el procés creatiu d'un espectacle (ja no parlem d'obra de teatre, que seria només el text escrit susceptible de ser convertit i formar part d'un espectacle). De nou, tanmateix, ens trobem davant d'una mirada confusa i extremadament presentista. La tirania del text, per dir-ne d'alguna manera, l'autor dramàtic com el motor central creatiu d'un espectacle al qual cal sotmetre's, coincideix cronològicament amb el breu període de la instauració de la convenció realista, i especialment durant la primera meitat del segle xx. De cap manera no es pot portar més enllà, però d'altra banda això no significa que textos cabdals de les nostres literatures no fossin creats en un context on, com reclama el teatre postdramàtic, el text fos només un element més de la construcció d'un espectacle i no per força jeràrquicament el més important. Pensem en Shakespeare, per exem-

5 No comparteixo tanmateix la periodització de Lehmann, procedent del plantejament historiogràfic de Péter Szondi (2011, publicat originalment el 1956), un paradigma historiogràfic lineal avui àmpliament superat. Segons la conceptualització que desenvolupa Lehmann, caldria considerar teatre predramàtic, no solament la tragèdia grega com fa ell, sinó tot el teatre medieval, renaixentista i barroc, fins a la introducció de la convenció realista durant la Il·lustració. Durant el colloqui, José Sanchis Sinisterra va proposar de parlar, en comptes de teatre postdramàtic, de teatre predramàtic, que inclouria també el ritual, la fira, la joglaria, el circ i les formes parateatral o residuals.

6 Quan Lehmann (2002, 55–58) desplega l'argumentació sobre la *Poètica* d'Aristòtil i les nocions d'acció, anagnòrisi, mimesi, etc., oblida que els espectadors atenesos es coneixien els relats fil per randa i els vivien des de la sacralitat.

7 Vegeu Dupont 2013, 13 i 20.

ple. Pel que sabem de la manera com es construïa l'esdeveniment teatral en el teatre elisabetià,⁸ el text no hi tenia una funció jeràrquica notable, en el sentit que no necessàriament es partia d'un text definitivament establert, i tanmateix ningú no posarà en dubte l'obra de Shakespeare en tant que text teatral amb dimensió literària.

Dit tot això, i cenyint-nos a la pràctica teatral més recent i la relació entre text teatral i esdeveniment teatral, és innegable que algunes coses han canviat en els últims quaranta anys, sobretot pel que fa a les propostes més innovadores i més interessants, aquelles que no són rèpliques de res. Per començar, s'ha trencat la cadena de muntatge, per dir-ne d'alguna manera, que començava a l'escriptori del dramaturg, seguia amb l'empresari i acabava amb el director i els actors. Bé que, com ja assenyala Lehmann (Lehmann 2002, 71-76), això no sigui un fenomen estrictament actual i en podem rastrejar exemples des de finals del segle XIX, podem dir que és avui generalitzat en un cert tipus de companyies i fins i tot en un cert tipus d'institucions teatrals públiques.

La qüestió és saber si aquesta esquerda és irreparable o si és indispensable, per a l'excel·lència de l'espectacle, com creiem, la literaritat del text, creat o no al marge del seu futur escènic.

Pel que fa a textos de factura volgudament postdramàtica, és a dir, que segueixen els paràmetres postdramàtics i així ho proclamen, cal dir que sovint això es limita a la presentació formal i que se sostenen en narratives que podrien fornir perfectament un drama convencional, com és el cas de *La nit àrab* de Roland Schimmelpfennig (2006) o *La festa. El foc. La ciutat* d'Anja Hilling (2010), dos autors emblemàtics del moviment.

Tampoc no podem negar, tanmateix, que qualsevol ús avui del text en escena és lícit. En aquest sentit, cal discernir entre director i dramaturg i director-dramaturg, entre text dramàtic i dramatúrgia textual i entre funcions escèniques, ja que el resultat escènic poden ser esdeveniments teatrals finals on el text pot ser central, marginal o residual. Ara bé, no podem barrejar-ho tot i cal fer un esforç per discriminar, sobretot pel que fa a funcions creatives:

- 1 Tenim, d'una banda, l'autor que des de casa concep com serà el resultat final escènic un cop hi hagin intervingut els diferents elements escènics, relativament recent, com dèiem, dins tota la història del text dramàtic, i que podem identificar amb el dramaturg romàntic i/o realista i naturalista. Es tracta d'un text que cal servir i per fer-ho correctament apareix a finals del segle XIX la figura del director que organitza el que

8 Vegeu, per exemple, Černíková 2010, 19.

disposen l'autor i el text. Aquesta figura ha pervertit en temps recents en alguns casos la seva funció i s'ha erigit en creador absolut, sotmetent textos de la tradició textual dramàtica a operacions de reformulació, mutilació i tergiversació. És clar que els textos requereixen una intervenció interpretativa a cada època, però no sabem fins quin punt és lícit continuar «venent», segons quins espectacles, com un Shakespeare o un Brecht dirigit per.

- 2 Hi ha, després, el dramaturg-director, és a dir, que inverteix l'operació d'alguna manera i primer concep la plasmació escènica i després o bé l'omple de text o bé fa sorgir el text durant el període creatiu d'assajos amb els intèrprets. Naturalment, aquesta inversió de procediment no implica en si cap mena de posició estètica i pot donar com a resultat espectacles purament convencionals del que n'hem dit teatre de text naturalista o propostes radicals al marge entre l'esdeveniment teatral i la performance. En tots dos casos, tanmateix, la majoria de vegades difícilment el text arriba a assolir una dimensió poètica o literària.
- 3 Ens queda finalment l'autor que proposa un text que ha de ser central a l'obra final però que no dicta la disposició escènica d'aquest text, concebut com a artefacte escènic al qual cal donar forma sobre l'escenari i que permet propostes textuais compromeses amb la modernitat teatral i amb dimensió poètica i literària. En aquest cas és el director el que crea amb les seves pròpies eines artístiques a partir d'un text potent, central, però que ofereix múltiples possibilitats d'interpretació i desenvolupament i per tant dóna amplíssim marge als altres creadors del procés de creació teatral. No veiem per quin motiu aquesta mena de text teatral ha de ser etiquetat com a postdramàtic, pel simple fet de no sotmetre's a la convencionalitat dramàtica, com fa Lehmann.

És aquesta mena d'autor i de text el que creiem que és capaç de fer una aportació literària interessant alhora que interpella l'escenari per esdevenir també un espectacle amb dimensió rellevant, ja que és capaç de mantenir el pes literari del text, sense renunciar al seu caràcter performatiu i malgrat la igualació jeràrquica que en les últimes dècades han assolit les diferents disciplines que intervenen en un esdeveniment escènic. Així, algunes propostes textuais aconseguixen assolir plenitud literària sense tanmateix recórrer a estructures i procediments convencionals, propis del text com a «obra de teatre» en si que es desplega en les diferents representacions, capitalitzant l'esdeveniment teatral, sinó com a element nuclear, modelable, articulable en el procés de creació multidisciplinari que porta a la representació, amb un compromís immediat amb la realitat i el teatre del seu temps.

Els tres textos que presentem a continuació, de recent publicació, compleixen aquestes condicions. Es tracta de textos teatrals tan diferents com *Nix tu, Simona* d'Albert Pijuan (2009), *Blut un Boden (Sang i pàtria)* de Manuel Molins (2014) i *Nit de sal o Nocturns de mare mar* (2014) d'Isabel Garcia Canet.

Nix tu, Simona és el segon text publicat d'Albert Pijuan (1985), un jove autor català, que a hores d'ara ja n'ha publicat tres més, i dels quatre, tres han estat estrenats. Consisteix en un monòleg d'un estrany personatge que elabora un llenguatge propi. El text, d'unes vint pàgines, no conté ni una sola acotació. No sabem doncs aquest personatge, que aviat descobrim que és una nena amb algun tipus de deficiència mental, a qui s'adreça. A poc a poc descobrim, en un discurs desordenat i distorsionat per un lèxic, una sintaxi i una morfologia propis, quin és el seu món. Els escarabats són els seus amics i confidents. La seva mare no suporta tenir una filla «anormal», ella, la Simona. El seu pare, que l'estima molt i juga amb ella, es dedica a alguna pràctica il·legal en un cobert al jardí de casa seva, que al final descobrim que es tracta d'avorts, ja que, com explica la Simona, les dones «se troben mal i van a l'arbre de pebre i després surten de la ficina de papa i no tenen mal i se fan contentes» (Pijuan 2009, 21). A l'escola la marginen i ella pega als nens, fins que deixa d'anar-hi. La seva vida canvia quan una nova veïna, la Zafira, s'installa a la casa del costat. La Zafira és tot el que la Simona no és, és normal, és bonica. La Simona es fa amiga seva gràcies a una gravació que descobreix el secret del seu pare a la Zafira. Les coses es precipiten. La Zafira munta orgies amb nois de la seva edat a casa seva i descobreix a la Simona tant el sexe com l'estupefacció, ja que es droguen amb gasolina. La mare, que pateix algun tipus de malaltia, decideix treure la Simona de l'escola i fer-li classe ella, i ho fan al garatge de casa on la Simona descobreix gasolina i vol compartir amb la mare l'ús que en fa. La mare es desmaïa i cau, i és hospitalitzada. La Zafira es queda prenyada i la Simona intenta fer-la avortar. Finalment és el pare el que ho fa i la Zafira desapareix. Aquí s'intueix el melodrama. El pare descobreix que la Simona també està prenyada i la tanca a casa, fins que, no sabem denunciat per qui, la policia s'emporta el pare. La Simona es queda sola amb la seva panxa que creix, fins que pareix una Simona maca, com una papallona que surt de l'eruga lletja. És en aquest moment que pensem que una de les possibles opcions és que el monòleg sigui adreçat a la filla acabada de néixer, un nadó sense futur, si és que encara és viu. Tot això, que seria un bon argument dramàtic, no és explicat linealment, sinó que és el lector/espectador el que, a través d'un llenguatge elaboradíssim formalment, que sedueix malgrat la seva incomprendibilitat, va encaixant el puzzle des d'una posició activa. I alhora posa al descobert d'una ma-

nera glaçadora la violència institucionalitzada de les estructures socials de poder. És doncs el tractament formal, com en el cas de Schimmpelfennig i Hilling, el que singularitza el text, a través de l'exploració lingüística, la distorsió del gènere, el punt de vista de la Simona, despullat de tot prejudici assimilable al políticament correcte i en certa manera autista, però és alhora el que li dóna una dimensió i una potència literària única.

Blut un Boden (Sang i pàtria) és una més, la penúltima, de les obres publicades pel veterà autor valencià Manuel Molins (1946), un ampli repertori que explora totes les formes i gèneres del teatre contemporani. És un text no solament compromès artísticament sinó també políticament, ja que vol posar sobre la taula la tovesa còmplice de la classe política i intel·lectual davant certes ideologies neofeixistes i neonazis i el subtil joc dialèctic que hi manté, fins i tot a vegades amb indissimulada simpatia, a fi de perpetuar-se en el poder, quan la rotunditat de l'horror nazi en l'holocaust no hauria d'oferir cap esclatxa. El text, amb una tènue trama dramàtica, sense un conflicte fort, s'estructura en una trena de tres blens i la tensió dramàtica avança en la mesura que els tres blens de la trena s'imbriquen i multipliquen els ressons. En primer lloc, hi ha les discussions dialèctiques tocant a política, moral i finalment intimitat del matrimoni del doctor Martin Schwarzwald (una no dissimulada encarnació de Martin Heidegger) i Alma Schwarzwald, començant pel discurs d'ingrés a la Universitat de Friburg del doctor el 1933, on es despleguen les idees polítiques, els escrúpols ètics i les vileses personals del matrimoni. El segon ble de la trena, com si diguéssim, és el jove soldat francès Frédéric Fédier, que ens fa saber, a través de les cartes a la seva xicota i els diàlegs amb Martin, que té la missió de trobar un punt de trobada entre els dos bàndols de la guerra, i proposa una trobada entre els filòsofs Sartre i Schwarzwald, que donarà l'oportunitat al segon d'escapolir-se de la condemna a les seves complicitats amb el règim nazi. Sobre aquest compromís, aquesta acceptació de diàleg, es construirà l'Europa actual, la Unió Europea, i aquest és sens dubte el seu taló d'Aquilles, és a dir, uns principis democràtics d'origen tocat. El tercer fil es contraposa amb potència escènica i emocional als altres dos. Sharon Stein, exestudiant de filosofia i examant de Schwarzwald, jueva, al ghetto de Varsòvia, explica als invisibles nens jueus terribles faules sobre Hitler i el nazisme fent servir els dits i molles de pa com a titelles fins a una última intervenció ja feta cendra en un forn crematori. El text va acompanyat d'un important aparat de notes contextualitzadores que haurien de tenir algun lloc d'alguna manera en un muntatge escènic. L'obra allibera la seva potència filosoficoideològica, poètica i dramàtica a través de la dialèctica que s'estableix entre els tres eixos, dos essencialment dramàtics a través de les discussions Martin-Al-

ma-Frédéric i un de narratiu, la Sharon. La narració és apartada de la centralitat de l'argument per esdevenir un potentíssim recurs escènic.

La valenciana Isabel Garcia Canet (1981) no és, de moment, dramaturga, sinó una poeta que ha publicat fins ara quatre llibres de poesia. *Nit de sal o Nocturns de mare mar*, el text més particular dels tres que presentem, n'és l'últim, i no és doncs un text teatral en el sentit estricte, sinó que es tracta d'un poema riu que ens ofereix un viatge interior per la transformació de les identitats, tant de gènere com culturals. La particularitat és que es qualifica com a «poema performàtic», és a dir, un poema que aspira a l'escena, que reclama l'escena. Després d'un breu introit, el poema s'estructura en cinc parts de diversa llargada, «Catarsi i memòria», «Mare mar», «In principio», «Sol (a) mar» i «Voix off-conscience / Veu en off-consciència». En aquest flux poètic, una veu, no un personatge, ens porta per un recorregut verbal des de les arrels fins al desarrelament a través d'una pluja d'inputs culturals i emocionals que es materialitzen en llistes, en imatges de sintaxi trencada i en una rica i complexa intertextualitat, posant al descobert el desconcert de l'ésser contemporani davant de la inabastable fragmentació de la realitat i l'individu. La particularitat és que aquesta veu, d'una oralitat punyent, esdevé tan plàstica que ella mateixa ens porta a l'escenari, ens suggereix la posada en escena, com tot text teatral.

En definitiva, es tracta de tres textos d'alt valor literari, completament compromesos amb la modernitat no solament literària, sinó teatral, i que s'ofereixen per esdevenir centrals en un esdeveniment teatral, sense tanmateix dictar ni delimitar com seria aquest esdeveniment teatral, ans al contrari, projectant-se des de la literatura cap a mil possibles realitzacions escèniques. I ens permeten pensar que el text teatral, amb la seva poètica particular, sigui de tall dramàtic o no, continuarà sent imprescindible per a la creació escènica més rica, i doncs també el dramaturg.

Referències bibliogràfiques

- Attolini, Giovanni. 1988. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Bari: Laterza.
- Canet, Isabel Garcia. 2014. *Nit de sal o Nocturns de mare mar*. Barcelona: Re&Ma 12.
- Catalano, Michele. 1930. *Vita di Ludovico Ariosto. Ricostruita su nuovi documenti*. Gènova: Biblioteca dell'«Archivium romanicum».
- Černíková, Klára. 2010. *Early English Modern Drama: Authorship and Collaboration*. Tesi de Llicenciatura: Masaryk University. Consultat el 25 de setembre del 2015. http://is.muni.cz/th/171428/ff_b/collaboration.doc.

- Dupont, Florence. 2013. «Théâtres antiques (grecs et romains): théâtres pré-dramatiques? (Médée d'Euridipe)», *Le théâtre postdramatique. Vers un chaos fécond?*, 13–27. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Foguet, Francesc, i Núria Santamaria. 2009. *La literatura dramàtica*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Traducció de Philippe-Henri Ledru. París: L'Arche.
- Molins, Manuel. 2014. *Blut und Boden (Sang i pàtria)*. Valls: Cossetània.
- . 2006. «Resistència i riurecràcia (per Galileu i Sísif)». Dins *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans, 1975–2005*, coord. F. Foguet i P. Martorell, 47–73. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- Monfort, Anne. 2009. «Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre neo-dramatique». *Trajectoires 3* (des.). Consultat el 20 de setembre del 2015. <http://trajectoires.revues.org/392>.
- Pijuan, Albert. 2009. *Nix tu, Simona*. Barcelona: Re&Ma 12.
- Plassard, Didier. 2012. «Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction». *Prospero European Review 3*. Consultat el 20 de setembre del 2015. <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&edition=10&lang=1>.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 1991. *Introduction à l'analyse du théâtre*. París: Bordas.
- . 2005. *Lire le théâtre contemporain*. París: Armand Colin.
- Schechner, Richard. 1988. *Performance Theory*. Nova York: Routledge.
- Szondi, Peter. 2011. *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*. Traducció de Javier Orduña. Madrid: Dykinson.
- Tackels, Bruno. 2001. *Fragments d'un théâtre amoureux*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Ubersfeld, Anne. 1982. *Lire le Théâtre*. París: Messidor / Éditions sociales.

Performatividad, imaginación y texto: estrategias narrativas y su potencial

Christina Schmutz

Universitat Autònoma Barcelona / Institut del Teatre

En este artículo exploro las posibilidades e implicaciones del uso de textos literarios y otros dentro del teatro postespectacular de André Eiermann, que se considera una crítica del teatro posdramático buscando nuevas formas de distancia y comunicación mediada entre el escenario y el público para subvertir la inmediatez comercializada y sustituirla por formas de lo político eficaces hoy en día.

En su ensayo publicado el 2002 «¿Cómo de político es el teatro postdramático?» Hans-Thies Lehmann intentaba dar respuesta a la acusación que consideraban el teatro posdramático un juego estético, sin compromiso alguno y meramente formal, un intento de crear espacios escénicos para percepciones inusuales respecto al encuentro único e irrepetible entre actores y espectadores, pero poco que ver con el esclarecimiento de ningún hecho ni la conciencia de la responsabilidad.

Lehmann relaciona las novedades y transgresiones a la norma del teatro posdramático con el término dado por Guy Debord de «sociedad del espectáculo» (1967) en la que los «ciudadanos son espectadores pasivos para los cuales la vida pública y política se ha convertido en un espectáculo» (Lehmann 2002, 32). Un teatro que contemple una relación con lo político debe interrumpir desde un punto de vista estético sus propias reglas de exhibición y cuestionarse la supuesta inocencia del espectador ante lo que está ocurriendo para subrayar su presencia y su latente corresponsabilidad. Lo político subyace pues en la forma, en la referenciabilidad a su propio contexto y al cómo de la representación.

Con el teatro posdramático aparece un discurso relacionado con las cambiantes maneras mediales de comunicación, con la disolución entre lo real y lo virtual en la sociedad. Este discurso llevó a una apertura y disolución de la dicotomía clásica entre drama y teatro, sujeto y objeto. Medios teatrales como el cuerpo, la voz y el tiempo ya no se supeditan a una lógica narrativa, quiere decir la supeditación bajo la obra dramática, sino que obtienen valor por ellos mismos en el sentido que ganan presencia y autoreflexión, es decir, abandonan su función representativa. Otra aportación importante consiste en la «redescubierta dimensión relacional» (Lehmann 2014, 44), consiste

en la apertura del marco teatral en relación a la antigua separación entre escenario y espectadores: el público se ve directamente envuelto en una comunicación directa cara a cara con lo que está ocurriendo en el escenario.

Según Hans-Thies Lehmann lo político aparece en juego en el momento que, así como en el teatro posdramático rompe con los cánones del ver y oír, sucede in situ algo que irrita la percepción del espectador: «Lo político en el teatro tan solo es imaginable como interrupción de lo político y como práctica de la excepción» (Lehmann 2011, 35). Lo que antaño significó político hoy seguramente ya no es político. Anteriores contravenciones a la norma como la interrupción de la situación dramática, por ejemplo, mediante la eliminación de la cuarta pared, o provocando la irritación en la percepción del espectador o activarle se han convertido en en la nueva norma en muchos teatros. Lo político sin embargo se muestra justamente en la superación de las reglas válidas hasta ahora, en la ruptura de sus límites estéticos. A inicios de los años noventa ocurrió una ruptura semejante, por ejemplo, en el redescubierto involucramiento y activación del espectador. En este sentido el teatro posdramático en los noventa fue político: interrumpió y cambió mediante su estética las reglas de lo dramático todavía vigentes en aquel momento.

El teatro posdramático que se presentaba al inicio como una liberación de la hegemonía del drama puesto que la situación dramática ya no respondía a la complejidad del mundo contemporáneo, hoy en día ya no supone ningún tipo de irritación para nuestra percepción. La copresencia física de espectadores y actores, la transgresión de géneros, la separación entre el significante y el significado, la autoreflexión, la acción activa del espectador y la superación de la función representativa del teatro se han establecido como norma en la estética posdramática.

La realidad social, así como la manera en que ésta se percibe, han cambiado si las comparamos con el momento de reflexión crítica que supuso el teatro posdramático. El «espectáculo» se ha convertido, llevándolo al límite, en la forma de relación social por excelencia. Y como André Eiermann dice «es justamente esta forma de participación que ha acabado de descubrir para sí misma el espectáculo» (Eiermann 2012, 141): el espectáculo en sentido social y el espectáculo que se produce de manera irreflexiva sobre el escenario. En nuestras estructuras comunicativas actuales basadas en las redes sociales como por ejemplo facebook ya hace tiempo que han quedado atrás los espectadores pasivos. En cambio, estamos continuamente llamados a promulgar nuestras opiniones. «Los lemas de la espontaneidad, expresiones creativas de la propia personalidad etc. son adaptadas por el sistema... espontaneidad no enajenada, expresión de la propia per-

sonalidad, autorealización, todo ello ha pasado a formar progresivamente parte del sistema» (Žižek 2005, 8). Esta activación del espectador, redescubierta por el teatro posdramático y hereditaria de Brecht, ya no supone actualmente ninguna transgresión, sino que, contrariamente, resulta lo normal y conforme con el sistema.

Con eso la comunicación cara a cara en el teatro contemporáneo sirve a las estructuras convencionales: el teatro posdramático, provocador y político a sus inicios, pierde tras los cambios sociales su energía crítica y su impulso de transformación de la sociedad.

Una nueva redistribución en el complejo sistema de teoría y práctica ha sido provocada sobre todo por planteamientos que aportan nueva luz al teatro posdramático y que desarrollan un potencial actual crítico y autoreflexivo. El teatro postespectacular de André Eiermann se entiende pues aquí como la continuación lógica pero a su vez contramodelo del teatro posdramático y subsume formatos escénicos que consideran discursos teóricos y cuestionan a su vez criterios teóricos. Eiermann ha actualizado las premisas de Lehmann y los fenómenos estructurales del teatro performativo. Ha creado el término de postespectacular y su tesis doctoral sobre el teatro postespectacular (2009) supone una evolución a las premisas de Lehman implicando también una crítica al teatro posdramático. Bajo la consideración de teatro postespectacular entiende formas teatrales que en «época de la permisividad» (Žižek 2005) revelan un potencial actual crítico y autoreflexivo, es decir, un teatro que desarrolla nuevas formas de crítica y transgresión de límites adecuadas para la actual situación social.

Según Eiermann el potencial crítico del teatro consiste hoy en día en una nueva distancia entre actor/escena y espectador que en las situaciones sociales actuales interrumpa realmente las reglas de la comunicación directa, es decir, la comunicación cara a cara y su consiguiente permanente presencia.

Esta distancia plantea para Eiermann la necesaria consecuencia de una «interrupción de la norma» (Lehmann 2011, 36), un requisito para la formación de un triángulo comunicativo: actor-espectador-tercero. Mediante el «tercer intermediario» (Eiermann 2009) la interacción física-corporal de los actores queda relegada a un segundo plano y en el lugar de la inmediatez de la interacción de actores y de la inmediatez de copresencia de actores y espectadores aparecen poder imaginativo y fantasía. En el sistema comunicativo actor-espectador el tercero siempre entra en juego y a veces incluso no es posible diferenciarlo del propio actor. En cuanto se ha renunciado a la presencia de un actor y a la presentación de un suceso, el tercero en cierto modo queda restante: aparece entonces en las expectativas y imaginaciones que el espectador dirige hacia la función en base a conoci-

das convenciones, y proyecta entonces sobre el escenario vacío sus ideas, fantasías y deseos.

En este sentido lo que sucede en la función, que es único e irrepetible, tal y como lo formula la teórica teatral alemana Erika Fischer-Lichte (2005), no depende tanto del contacto directo entre actores y espectadores ni de la presentación de una determinada acción, sino del marco y contexto creados por la escenificación o puesta en escena y de las expectativas y proyecciones del espectador que en parte ya existen antes del inicio de la función. La distancia se convierte en necesaria para poder crear un hueco o un espacio entre «identidad simbólica y fondo fantasmático» (Sigmund 2014, 192). A partir de esta relación se producen en el teatro postespectacular unas estrategias determinadas que consisten como por ejemplo, en la interrupción de la percepción tanto de actores como espectadores, en la pausa, en la inseguridad, en la distancia, en el silencio, en el receso, que constituyen las antípodas de nuestra hiperactiva afirmativa sociedad conectada y pueden ofrecer en una función teatral la posibilidad de confrontarse de manera crítica con la actual realidad social.

Con el «tercer intermediario» la interacción corporal de los actores, por ejemplo en el contacto directo con los espectadores, queda relegada a un segundo plano y en su lugar aparecen poder imaginativo y fantasía. Las estrategias que adopta el teatro postespectacular son por ejemplo la interrupción de la percepción mutua de actores y espectadores, relativización de la perspectiva del que realmente está presente, su tergiversación, o incluso su verdadera ausencia. Conectando con Erika Fischer-Lichte quien distingue el concepto de función del de puesta en escena, la idea de puesta en escena vuelve a situarse en primer plano, puesto que de la puesta en escena dependen las condiciones del contexto o marco en el cual puede llevarse a cabo la función. Según el teórico André Eiermann «una puesta en escena es un proceso estratégico que no repercute en forma de situación estética en el espectador, sino que ya le afecta antes de que se involucre en ella» (Eiermann 2009, 353), puesto que antes del inicio tiene determinadas informaciones y expectativas.

Mediante estas estrategias el teatro postespectacular puede desarrollar potencial crítico, puesto que contempla no solo reflexiones estéticas sino también cuestiones éticas ya que plantea una relación entre modelos comunicativos digitales que animan a la participación en el lado del teatro y el traslado de poder a la grandes empresas como Google que controlan el mercado y los datos digitales en el lado social. El teatro postespectacular se aparta del contacto directo, como reacción al abuso comercial que entretanto se hace de ello. Sistemas de comunicación, más bien los sistemas a

los que muchas veces sirve hoy en día el teatro posdramático involuntariamente, propagan un acceso libre y democrático de todos los participantes al discurso que incluso son premiados cuanto más activos sean. Esta situación paradójica que imposibilita la forma conocida como crítico-político del teatro posdramático en el sentido de Lehmann es a la que se refiere Žižek cuando dice: «A menudo los poderosos prefieren una participación crítica, prefieren esto que el silencio solo para implicarnos en un diálogo, para que puedan estar seguros de quebrantar nuestra funesta pasividad» (Žižek 2005, 8). Las estrategias estéticas de negación y ausencia se refieren exactamente a las relaciones descritas por Žižek. Una retirada así hacia la pasividad podría posibilitar una nueva libertad en sentido existencial y convertirse en oposición del concepto de libertad económica del mercado que solo existe como económica libertad de voto: «Teatro es reapropiación de la realidad, una reapropiación que nos proporciona de nuevo lo que una vez ya habíamos visto y oído pero desde otra perspectiva estética, como realidad desplazada. Juego escénico podría entonces también significar conservar la ficción, restablecer la distancia entre lo imaginado y lo real, lo que posibilita la aparición de espacios y cuerpos» (Siegmund 2014, 197).

¿Cómo podrían ser los criterios para un teatro crítico —en el sentido de Eiermann, es decir, como una continuación político-crítica del teatro posdramático— en el sentido de un juego con la ficcionalidad de las bases textuales literarias?

En las estéticas teatrales performativas se difuminan las fronteras entre teatro hablado, danza, performance y artes plásticas. Esta diversidad de formas refleja por un lado unas percepciones alteradas y por el otro también la adaptación a una economía que a su vez plantea posiblemente el marco de la teoría de dichas evoluciones estéticas, pues el capitalismo posmoderno se ha apropiado de la sensación vital de la posmodernidad —que celebra la presencia auténtica— «en los juegos de superarse en lo irrepresentable, la negación de la representación y la libertad en la contingencia», tal y como apunta Bernd Stegemann en su libro *Kritik des Theaters* (Stegemann 2013, 9). Asimismo, la relación entre texto y teatralidad experimenta un cambio de acento en el transcurso del tratamiento estético de las normas posdramáticas, ya consolidadas, conduciendo así a un reposicionamiento de la narrativa con el trasfondo de la función de mimesis del teatro: la capacidad de imitación se ha difuminado hasta la indecisión en las formas teatrales posdramáticas debido al cambio constante entre el como si del personaje y la persona real, y esta indecisión ha sido determinada como nueva verdad, en calidad de forma estética de las contradicciones inabolibles. Precisamente dicha determinación de la verdad debería deconstruirse originalmente

a través de la negación de la representación. El diálogo con el pasado y por eso con el futuro, posibilitado por el drama, ha sido abolido por la celebración del momento presente posmoderna y por el uso de la presencia como verdad inmediata (ver Raddatz 2014). Formulado desde la perspectiva de lo postespectacular, ello significa «que la reivindicación de la inmediatez juega en favor del espectáculo» (Eiermann 2009, 16).

El diálogo con el pasado, «con los muertos» (ver Müller 2008), y de este modo también con el futuro, posibilitado por la literatura, se puede reencontrar mediante diferentes estrategias, es decir probar posibilidades de reinstalar este diálogo. «Performance lives in the now, while narrative histories describe it later»: así describe Peggy Phelan el problema del efecto de presencia de las estéticas teatrales posdramáticas en *Shards of a History of Performance Art* (Tecklenburg 2014, 15). El límite entre el teatro dramático y performativo pretende hacerse permeable y productivo a través de la experimentación de diferentes estrategias. Ello significa una ampliación de lo postespectacular que «refleja la alteridad de la representación a partir de estrategias» (Eiermann 2009, 28), referido a vacíos, deformaciones del interlocutor presente hasta su ausencia completa.

En la cuestión del nuevo uso de la literatura no debe prevalecer la interpretación temática de los textos originales sino una práctica teatral antihermenéutica que ponga formalmente a disposición el potencial crítico y por ende el espacio y la libertad poética para el espectador que piensa e imagina; es decir, se trata de intentar y estudiar si y cómo puede formarse tal nueva libertad de la norma de la comunicación cara a cara, conforme a la sociedad y al capital, «si se renuncia a mostrar lo evidente y se ocupa el centro de la atención» (Goebbels 2012, 131).

Un interés crítico, según el concepto de lo político de Lehmann, en la relación entre las bases textuales literarias y el acontecimiento teatral tangible le corresponde —como legado de las conclusiones válidas para su tiempo del teatro posdramático— una mayor autonomía a la del texto literario; el objetivo es en este caso, no únicamente representar la intención de un autor junto a los afanes postespectaculares de la «ausencia y de espacio vacío», sino una transgresión de género y de multiperspectiva lingüística del texto, que se manifiesta, por un lado, en la utilización de distintas clases de textos: jerga coloquial, lengua privada y, por el otro, por ejemplo, mediante asociatividad.

Como ejemplo de asocatividad se puede citar brevemente dos propias puestas en escena *small town boy//durante una hora soy todo tuyo* y *los suscriptores/convivir en bcn* (concepto, dirección: Frithwin Wagner-Lippok, Christina Schmutz, Barcelona 2014 y 2015). En el proyecto *small town boy/*

durante una hora soy todo tuyo se tematiza mediante el complejo tema de la sexualidad y del amor la comercialización de la comunicación. La puesta en escena se sitúa en una posición crítica respecto a las recién creadas posibilidades comunicativas en relación a sus promesas —por ejemplo, la tendencia de hacer pública en internet mediante diferentes apps parte de la vida privada. A partir de esta premisa experimental se ensayaba formas comunicativas y técnicas distorsionadoras, que no presentaban la mimesis de la realidad en el escenario, sino que se aprovechaban de aspectos del teatro posdramático y performativo e incluso del teatro de representación. La crisis social de las relaciones humanas mediante nuevas formas de interacción en los medios que supuestamente tienen como objetivo llegar a una comunicación íntima y en las cuales proximidad y sexualidad humana se convierten en carta de presentación pública de uno mismo debería constituir un punto de intersección entre ficción y realidad para posibilitar de este modo que la imaginación entrara en la función como parte del acontecimiento teatral.

El proyecto *los suplicantes/convivir en bcn* se centra en el tema de la huida pero teniendo en cuenta un doble movimiento migratorio: por una parte, desde el exterior acuden millares de refugiados huyendo de sus países para llegar hasta Europa; por la otra, los que viven aquí huyen hacia lo privado, construyen sociedades paralelas y de este modo amenazan la integración social y la convivencia. La puesta en escena juega con clichés de lo extraño e investiga la estética de este movimiento de doble huída en la cual se tematiza conceptos producidos por miedos colectivos y fantasías de una manera asociativa. En la escena *cena rosa*, una cena grotesca en la que los personajes se ven obligados a sentirse bien, aterrizan dos invitados negros que muy bien pudieran ser refugiados, las anfitrionas sostienen una conversación oficial. Uno de los negros intenta ostensiblemente aprender la lengua del país que le acoge repitiendo palabras sueltas lo que conduce a nuevos tonos, asociaciones sonoras y neologismos. La situación permite que sea interpretada de manera psicológica, esto es, deja que se reconozca la actualidad de la situación social que se presenta; también puede asociarse estéticamente a un texto literario que de alguna manera se convierte en otro, en un nuevo texto literario que en el próximo ensayo operará en calidad de texto oficial. La lengua aprendida del huésped resulta desconocida y arriesgada debido a las asociaciones inesperadas que conlleva. Paralelamente al texto principal de la escena aparece pues un nuevo texto literario autónomo que se asocia a su vez con nuevos pensamientos e ideas. Las asociaciones se convierten entonces en una estrategia de la distorsión que evocan en el espectador inesperadas imaginaciones.

La puesta en escena *small town boy/durante una hora soy toda tuya* marca la dirección con una especialmente larga escena de un desayuno con solamente una performer que explica la historia de relaciones y la termina con la apoteosis de una nueva experiencia colectiva que involucra a actores y público en un diálogo común. Las distintas perspectivas narrativas y de los personajes aparecen en distintas clases de textos como expresión y en fragmentos que contrastan duramente. Con la estrategia de la contraposición escénica entre habla de personajes, maneras de hablar «privadas» y textos que se proyectan, el conjunto resulta como una partitura que describe Heiner Goebbels también como: «Apertura polifónica del lenguaje» (Goebbels 2014, 68). Los textos permiten la inclusión de géneros como cómic, slapstick y otros tipos de movimientos escénicos. Esta apertura se puede considerar también como un espacio intermedio, el tercero, que otorga sentido competente como diálogo entre escena y público. Este procedimiento es el que Eiermann define como potencial político de una función. La puesta en escena utiliza pues como literatura diferentes tipologías textuales. Los fragmentos proceden de las siguientes fuentes literarias y teórico-filosóficas: el texto teatral de *small town boy* de Falk Richter (2014); el fragmento de la novela *Summer without Men* de Siri Hustvedt (2011); el texto teórico-filosófico *Unmögliche Gegenwart (presencia imposible)* de Dietmar Kamper (1995); el texto teórico *Why Love hurts* de Eva Illou (2011), y una breve cita del texto teatral *Don Juan* de René Pollesch (2012). A este collage de textos se le incorporaron además elementos textuales improvisados. Esta versión textual de multiperspectivas dio la posibilidad de visibilizar usos lingüísticos contemporáneos —en lugar de debatir determinadas constelaciones psicológicas o caracterizaciones de distintos grupos de personas como pudieran serlo por ejemplo jóvenes o homosexuales— como reflejo de la «fragilidad del sujeto, de su inconsistencia cuanto al creciente anhelo por la relación entre cuerpo y lenguaje, la precariedad del propio imaginario en cuyo centro se sitúa pasando por internet y mecanismos de control digital la relación cambiante entre hombre e imaginarios» (Finter 2012, 41).

Los postulados postespectaculares siguen propugnando idearios de ausencia y de proximidad, nostalgia y afecto, omnipresencia y simultaneidad que tratan la problemática de la proximidad entre personas. En este sentido Žižek habla de un «exceso de realidad» que describe como «plaga de fantasmas»: «La plaga de fantasmas es también una plaga de presencia. Estos fantasmas materializados llenan en lo simbólico los vacíos necesarios para la tradicional comprensión subjetiva que nos permite imaginar y que nos protegen del fantasmagórico germen de lo real de nuestra subjetividad» (Žižek citado por Siegmund 2014, 193). Por lo tanto se trataría de justamente no

llenar esas pausas, interrupciones y huecos sino de imponer al espectador la interrupción con la aparición de esos huecos. La estrategia postespectacular de la interrupción —estrategias de distanciamiento y creación de un espacio poético— el concepto de la puesta en escena lo pretendía trasladar con la noción de pausa al nivel textual y literario.

El fragmento textual de Siri Hustvedts *Summer without Men* tematiza como relato que enmarca ya con el termino de pausa, separación, rendición, violencia e impotencia no solo como características de relaciones específicas, sino como estructuras comunicativas sociales generales susceptibles de poder reproducirse a nivel de relación escenario-espectador. Se sobrepasa así la mera representación y el foco recae entonces en la relación entre actor y público. El espectador puede entonces elegir: puede tomar la confrontación con la interrupción como si fuera una oferta o tomarla como algo personal. En el dispositivo experimental se intentó ofrecer, tanto desde un punto de vista formal como de contenido, ambas versiones. Por ello no se establece ningún papel continuo, sino que se trata más bien de que aparezca la pausa, la interrupción, la ausencia. La pausa está presente a distintos niveles perceptivos: como vacío espaciotemporal, en la forma de espera acústica, como escenificación incompleta, como una ruptura en la acción o como fractura estética. La puesta en escena utiliza en ese sentido la banda sonora (sin imágenes) de la película de culto *Themroc* de Claude Lelouch (1973) y también la banda sonora de un video porno que crea expectativas y ansiedades. Presencia, ausencia y la pausa que une a ambas, aparecen bajo formas distanciadas y por eso se tematizan. La separación entre imagen y sonido consigue imaginarios añadidos —espacios que serán rellenados con la participación mental activa de los espectadores. Como atmósfera e impulso a la participación colectiva y al diálogo es performativo y posdramático, como (i)rrealidad desconocida, poética —el tercero—, pero al mismo tiempo postespectacular. Es —como procedimiento discursivo— tema de la puesta en escena y como procedimiento estético es sin dudarla la puesta en escena misma. El fragmento habla no sólo de interrupción y ausencia, sino que él mismo se explica como interrupción y ausencia dentro de una estética que ya no es sólo dramática ni siquiera posdramática sino en destitución de la literatura del teatro, tanto representativo como posdramático, y se concibe y posiciona como elemento teatral nuevo. La «pausa» es ambivalente desde una perspectiva artística: como espacio intermedio, como espacio de experimentación estética permite llevar a cabo nuevas experiencias, o lo que es lo mismo, se abre al futuro. En el mundo natural esta dialéctica equivaldría a muerte y vida nueva.

Así pues, el intento de un teatro postespectacular literario no significa un regreso a un teatro centrado en la literatura con situación dramática, personajes y trama, en el cual se vende la mimesis como verdad, sino volver a poner en liza la literatura y la mimesis sobre la nueva base de lo performativo. A diferencia del teatro dramático, la literatura no debe considerarse el referente principal y único, y con ello el texto como base de la proclamación de una verdad representativa de la pieza.

En su libro recientemente publicado *Lob des Realismus (Elogio del Realismo)* el teórico Bernd Stegemann (2015) parte de la pregunta de cómo podría darse a entender hoy en día mediante el arte la realidad social como *susceptible de cambio* para que el teatro pudiera volver a recuperar su original función crítica. Esto significa que el teatro no debe corresponderse con la realidad y por ello retratarla. La tesis de Stegemann: «Una representación realista ayuda a entender el mundo y a poder imaginar su posibilidad de cambio» (Stegemann 2015, 8). Para ello son necesarias las distintas formas de mimesis rechazadas por el teatro posdramático y postespectacular que a su vez requieren una base textual literaria.

En los últimos años sin embargo han aparecido muchas nuevas formas narrativas y diferentes géneros textuales que deben tenerse en cuenta y que suponen un desafío a la ya clásica vanguardia que buscaban la desliteralización —como un supuesto impulso innovador y crítico del teatro. Seguramente es más apropiado como lo hace en su tesis *Performing Stories* Nina Tecklenburg (2014) en la forzada separación posdramática entre narración/texto del pasado versus performance del presente, sino en lugar de ello convertir «en lugar de referencia la cotidianeidad mediatizada junto a sus formas narrativas» (Tecklenburg 2014, 16).

También la autora Kathrin Röggla insiste en el sentido de un nuevo realismo en que literatura en teatro como potencial crítico de las formas poéticas y literarias es necesario: «La lengua literaria es también memoria que siempre contempla el futuro y el pasado, hace patente la sujeción temporal de nuestro presente, al contrario de lo que ocurre con el tan generalizado estilo presencial de lo performativo. Se trataría de evitar esta afirmación del presente que nos viene dictada por el mercado» (Röggla 2015, 56).

La realidad cambiante actual no sólo puede reflejarse críticamente a través de estrategias postespectaculares en la puesta en escena, sino también a través de los textos. ¿Cómo deberían ser los textos teatrales —desprovistos de estrategias comerciales de comunicación directa— para que pudieran explicarnos algo de nuestra realidad? ¿Cómo deberían ser estos textos, o dicho de otro modo, cómo se podría utilizar la literatura en una puesta en escena bajo los postulados de lo postespectacular? Para ello cabría confrontar las

complejas perspectivas sociales, los contextos y discursos en los que trabajan autores y artistas y al mismo tiempo el intento de distanciarse de ello.

Ejemplos de textos literarios y de su función para un teatro postespectacular los proporcionan desde hace tiempo autores defensores de un nuevo discurso teatral como por ejemplo Elfriede Jelinek y René Pollesch. Escriben textos teatrales que desarrollan hoy en día un potencial crítico y que al mismo tiempo investigan sobre una nueva ficción en este sentido que siempre se trata de otra cosa de la que se está viendo en escena: son siempre historias inventadas pero con ellas —como vehículo— quién, dónde y de qué manera habla. Hace años que Jelinek critica con sus superficies lingüísticas, sin diálogo, el convencional código de representación por una parte y, por la otra, el paradigma posdramático que evade ilusión y representación. Los textos de Jelinek y de Pollesch se desprenden de la ilusión externa, porque no crean realidad, sino una clara artificialidad y no lo esconden tal y como hace el teatro representativo tradicional, que no confiesa sus trucos ni juegos lingüísticos, sino que deja que tengan su efecto; en cambio tanto Pollesch como Jelinek realmente exhiben y muestran sus métodos. Pollesch sólo es aparentemente afirmativo enfrente de las normas actuales como por ejemplo la aleatoriedad, la relatividad de todos los valores, pues considera un problema la falta de relación con la realidad en el sentido que sus personajes se desasosiegan y se enfadan ante esta aleatoriedad posmoderna. Ambos son críticos en el sentido de un realismo, que por una parte se impone por los acontecimientos políticos actuales, por la otra ante el intemporal e innegable sufrimiento del individuo.

Jelinek crea espacios asociativos pero que expresan una clara actitud, solo las cadenas concretas de pensamiento se establecen cada una por sí misma. En el teatro posmoderno sin embargo, tal y como Stegemann lo entiende, se trata de una actitud —que se ha convertido en algo relativo y totalmente indiferente—, que no es una configuración mental individual o un campo asociativo que cada uno interprete a su manera. También Jelinek ofrece pistas claras para dirigir la dirección de las asociaciones: cuando mezcla palabras según su musicalidad pero al mismo tiempo según su significado y como si fuera una escala musical se compone de nuevo según sus aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos y entonces no juega solo con el color del texto. La cadena de asociaciones puede establecer así una verdadera cadena argumentativa para aquellos que escuchan con atención. Por eso Jelinek no pertenecería a los posdramáticos que Stegemann o Eiermann rechazan, puesto que ella utiliza un tercero, es decir, una lengua alienada y cargada de poesía. Un texto así propondría entonces una estructura me-

diante la cual puede ampliarse la relación entre actores y espectadores alrededor de una función simbólico-narrativa.

De una manera muy distinta René Pollesch propugna una literalización de lo posdramático a efecto que resulte encubridamente una forma propia de teatro postespectacular. No es extraño, pues, que Stegemann lo excluya de su crítica de la liquidación del teatro posdramático y de la modernidad en la economía neoliberal. Sus obras tratan el tema de ser explotados en tiempos de la globalización; de las aberraciones de las relaciones sentimentales y de la supuesta o real pérdida de la individualidad. Los trabajos de Pollesch se caracterizan por un vivo interés teórico y no tanto psicológico, y giran alrededor de lo «inasible en la manera de hablar y del gesto» (Sigmund 2014, 195), éstos se han convertido en rasgos característicos de sus puestas en escena. El texto es utilizado como material escénico, se muestra distante y también muy cercano, apoyado por la psicología, para avanzar solo con pies de plomo hasta la frase siguiente sin llegar a alcanzar ningún tono adecuado. Desgarra huecos y vacíos en la textura de nuestra percepción de la realidad que «durante la representación y durante su observación dejan espacios libres no solo para los actores sino también para el público» (Sigmund 2014, 196). Esto significa que se utiliza contacto directo pero éste no relativiza las contradicciones emergentes sino que las expone, puesto que el contacto directo se basa en participación y presencia. A la estética del mercado capitalista esto le va como anillo al dedo, al menos mientras ocurra de manera anónima o anodina. Exponer esta estética sería parte postespectacular: mostrar las contradicciones inmanentes que un paradigma teatral no puede fácilmente caracterizar como «posdramático», es decir, como «postespectacular», sino que estas categorías se mezclan durante las funciones. Esta es la manera como trabaja Pollesch desde hace años con sus actores. Por ejemplo cuando Fabian Hinrichs, el protagonista en *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* (Berlín, Teatro Volksbühne 2012) primero interpela al público y después a un grupo de gimnastas que él denomina red, para construir teatralmente la ficción de un interlocutor y al mismo tiempo la ficción de una identidad subjetiva, construcción que se destruye y cuestiona al mismo tiempo no solo mediante la interpelación directa sino también mediante el contenido teórico del texto. Con ello se produce un vacío productivo, por una parte gracias al texto que une frases absolutamente analíticas con otras puramente coloquiales, y por otra parte gracias a la manera de actuar de Fabian Hinrichs, que, como protagonista de la velada, interpreta papeles, y también se exhibe a sí mismo y al mismo tiempo es el actor creado por Pollesch mediante el cual refleja su existencia como artista y es reflejo del mundo. El espectador entonces tiene que ser forzosamente productivo.

Bibliografía

- Eiermann, André. 2009. *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript.
- . 2012. «Vom Postdramatischen Politischen zum Postspektakulären Politischen». En *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, ed. N. Müller-Schöll, A. Schaellenberg y M. Zimmermann, 136–148. Berlín: Theater der Zeit.
- Finter, Helga. 2012. «Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis». En *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, ed. A. Matzke, C. Weiler y I. Wortelkamp, 22–52. Berlín: Alexander.
- Fischer-Lichte, Erika. 2005. «Aufführung». En E. Fischer-Lichte, D. Kolesch y M. Warstat, *Theatertheorie*, 16–26. Stuttgart: Metzler.
- Goebbels, Heiner. 2012. *Ästhetik der Abwesenheit*. Berlín: Theater der Zeit.
- . 2014. «Die Utopie der Form». *Lettre* 106 (otoño): 66–73.
- Lehmann, Hans-Thies. 2011. «Wie politisch ist Postdramatisches Theater?». En *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, ed. J. Deck y A. Sieburg, 29–40. Bielefeld: Transcript.
- . 2014. «Jäger des eigenen Vorteils». *Theater der Zeit* 1 (ene.): 44.
- Müller, Heiner. 2008. «Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft», *Werke*, 11. Frankfurt: Rodopi.
- Raddatz, Frank. 2014. «Erobert euer Grab». *Lettre International* 104 (primavera): 84–92.
- Röggl, Kathrin. 2015. «Negativer Realismus». *Theater der Zeit* 9 (set.): 55–58.
- Siegmund, Gerald. 2006. *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: Transcript.
- . 2014. «Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung». En *Momentaufnahme Theaterwissenschaft*, ed. G. Baumbach, V. Darian, G. Heeg y P. Primavera, 187–199. Berlín: Theater der Zeit.
- Stegemann, Bernd. 2013. *Kritik des Theaters*, Theater der Zeit, Berlín.
- . 2015. *Lob des Realismus*, Theater der Zeit, Berlín.
- Tecklenburg, Nina. 2014. *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld: Transcript.

Teatro desbordado (en torno a un caso)

Víctor Molina

Institut del Teatre

Albert Boronat

Institut del Teatre

El presente texto es fruto de una reflexión compartida entre dos amigos asombrados por la situación del teatro en el mundo actual. Y tiene como objetivo precisamente aproximarse a un aspecto concreto del teatro contemporáneo pero desde la sensación de que lo que actualmente está en crisis en el teatro no es el drama, la escenificación, el actor, la representación... ni ningún otro de los factores que se suelen referir. Sino el teatro mismo, en su conjunto. El teatro en tanto que tal. Todo esto sucede además en el momento en que las artes escénicas confrontan en su propio seno la llamada muerte del arte, el momento en que se ven obligadas a posicionarse —si quieren mantenerse vivas— respecto a la forma que, tanto las demás artes, como la propia sociedad, muestran en su estado actual. Es decir, sobre un telón de fondo que se ve amplificado al tener conciencia además de su relación (tácita o explícita) con la «sociedad del espectáculo». Porque al fin y al cabo la amplia gama de cuestiones e inquietudes que aparecen y se transforman en el interior de ésta, son y tienen su doble y sus efectos en las preocupaciones de la teatología hoy. Como veréis, en esta charla intentaremos presentaros unos esbozos de percepciones acumuladas sobre uno de los muchos aspectos en que el teatro se ve desbordado: su relación con el espectador. Vamos a ello...

Es innegable que el momento en el que se encuentra el teatro es fascinante. Y durante esta exposición defenderemos que todas las modificaciones, modalidades, experimentaciones, intentos, que sacuden hoy al teatro vienen advirtiéndolo que la experiencia teatral no cabe más en el pasado, y que será lo que sea capaz de fecundar hacia adelante. Y hablamos aquí de «sacudir» porque, en efecto, en el contexto actual, el teatro a veces nos sacude, y a veces es él mismo el que parece sacudirse. A veces como desde dentro, como queriendo expandirse, rebasarse. A veces desde fuera, como queriendo encontrar su propio espacio en la vida contemporánea, queriendo entrar, queriendo ser. De ahí su desborde, como resultado de su conatus y su voluntad de poder, porque, como todo organismo, lucha, no sólo por subsistir, sino por «ser más» que lo que es y ejercer su fuerza creativa. Y de sus

heridas de guerra, de sus amputaciones y gangrenas resultan a modo de esporas ese exceso de múltiples formas, concepciones y estilizaciones que nos llevan a hablar de situación o momento *de crisis*. Lo que creemos que es necesario reivindicar es la fertilidad del combate y apostar con valor por la *fecundidad* que aguarda tras la *situación o momento de crisis*. Para comenzar detengámonos en el concepto mismo de *crisis*.

Seleccionamos un tramo de la vida y a ese recorte lo llamamos sitio o «situación». Y *situs*, como sabemos, es el participio del verbo *sinere*, que significa a la vez «dejar» (o colocar) y «permitir». Así pues, podemos decir que una situación es una suerte de «consolidación» de lo que en algún momento fueron infinitas posibilidades que con el tiempo y la repetición, con ese «dejar», han terminado por endurecerse y petrificarse, perdiendo así su vitalidad y su novedad, y, por tanto, el trazo de su propia posibilidad. Por otro lado, sabemos que la raíz de la palabra *crisis* es *skribh*, y sus significados aluden a cortar, a separar, a distinguir una cosa de la otra. De ahí derivan a su vez las palabras acrisolar y cribar, y su sustantivo: crisol, es decir, el recipiente en el que antiguamente se ponía el oro sobre el fuego para que el calor separase el metal precioso del metal impuro. Lo bueno de lo malo, lo claro de lo turbio. Por tanto, el tiempo de crisis, podríamos decir, que es el tiempo en que la dureza se resquebraja. En que pierde su rigidez para ablandarse otra vez arcilla, barro... esto es en disponibilidad, en potencialidad. Situación de crisis es un tiempo en que, una vez más, la realidad (el «estado de cosas») se ofrece progresivamente de nuevo como materia que reclama y exige su derecho a una nueva forma. Así la crisis es ese encuentro conflictivo entre lo que ya fue y lo que quiere ser. Y su fruto es una nueva mirada sobre lo viejo y lo nuevo. Lo nuevo, lo que una crisis nos deja, no es necesariamente del orden de lo viejo, de lo agotado. Una crisis económica, por ejemplo, no implica una solución económica, por el contrario puede, y suele, resolverse en lo opuesto: puede hacernos ver la transitoriedad de todo bien, lo definitivamente inaferrable de cualquier posesión, lo que siempre e infaliblemente estamos llamados a dejar. Cada crisis nos advierte que la vida, nuestra vida, no cabe más en el pasado, que algo nuevo busca inaugurar nueva medida. Un nuevo comienzo, una altura nueva. La vida, ella misma, en cada paso, es trance, crisis. Y lo que está en juego, lo que se acrisola en cada paso cuando hablamos del teatro es el teatro mismo, su propia vida. Ante una crisis la oposición es siempre la misma que ante todo lo que no depende enteramente de lo voluntario: el miedo o la esperanza, el cerrarse o el abrirse. Cada uno de los perfiles del teatro es —y será— el resultado, el paso adelante, o el retroceso con que se responde a cada crisis... Lo que en cada crisis el teatro sea capaz de fecundar.

Regresando ahora, bajo este marco, a la problemática enunciada más arriba, la relación del teatro con el espectador como un aspecto más en el que el teatro se ve desbordado, nos ayudará recordar la reflexión que hace algunos pocos años formulaba Romeo Castellucci precisamente a propósito del papel del público en el contexto marcado por la, ya ineludible, muerte del arte. Castellucci formulaba un silogismo en el que decía que, si el arte ha «muerto» (en el sentido en que se despliega ya menos como creación que como reflexión), entonces el artista también lo ha hecho ya, o debe de hacerlo. Y si el artista desaparece, entonces se desprende un corolario: como el rol fundamental en el arte ya no puede ser el artista, ha de ser el espectador. Ahora bien, el rol del espectador está pleno de interés, pero también de complejidad. Pues antes que nada el rol del público está constituido de múltiples antinomias. Una de ellas, por ejemplo, es que, tal como se suele invocar, el espectador —o el público— no parece tener a priori una visión que ofrecer ni al resto de la gente (un resto de la gente convertida en público) ni a sí mismo (convertido a su vez en «espectadores»). Esta idea, la de que el público no tiene nada que decir a priori puede ser cierta (en el sentido de que quizá el público no tiene un mensaje que expresar), pero en cambio no por ello debemos dejar de problematizarla, es decir, de convertirla en pregunta. Pues aunque ello fuera cierto, aunque el público efectivamente no tuviera nada que decir, en su propia realización ese público es capaz de compartir y fortalecer una experiencia, sobre todo si se lo reconoce como plural. No como «público», sino como «públicos». Y ese es un rol esencial. Que devenir público sea crear la posibilidad de compartir y vigorizar una experiencia, y que lo sea en una sociedad como la nuestra, que es pobre en experiencias, confiere a esos públicos una suerte de «poética práctica» que debe de ser considerada en primer plano.

Son algunos aspectos de esa previsible «poética práctica» lo que nos gustaría poner de manifiesto, aunque sea de forma forzosamente fragmentada, en tanto que imágenes que resaltan dispersas ante el telón de fondo de la muerte del arte. Debemos advertir que el conjunto de estas imágenes parecen más las de un álbum en ciernes que las de una hipótesis arquitectónicamente ponderada. La primera de estas imágenes tuvo lugar en México hace unos pocos años, cuando una amiga alemana llamada Sibylle, Sibylle Peters, visitó por primera vez ese país. Allí conoció el relato de un acontecimiento singular, el relato de un —llamémosle así— milagro urbano que había sucedido en las Ciudad de México hacía ya más de una década. Esta amiga nuestra escuchó atentamente la historia del milagro de la Virgen del Metro. Si hay alguien aquí que conozca ese país, probablemente conozca esta historia.

En el verano de 1997 descargaron sobre la ciudad unas tan persistentes como intensas precipitaciones. Y un día de julio de ese año, uno de los tantos y tantos vendedores ambulantes que enfervorizan con sus gritos y sus enseres los trayectos del metro (en cuyos vagones se vende intermitentemente de todo: ropa, maquillaje, videojuegos, libros, herramientas de bricolaje, etcétera, etcétera)... un vendedor ambulante —decíamos— observó ese día que en el suelo de un pasillo de conexión, provocado por las filtraciones de agua, había en el suelo una imagen de la Virgen de Guadalupe. Repentina y vertiginosamente la gente se reunió en torno suyo. Al principio creyeron que la imagen flotaba sobre el agua como manchas filamentosas de aceite. Pero luego vieron que la imagen parecía perfilada con las marcas de la humedad acumulada. En el lapso de un día y medio llegaron a la estación «Hidalgo» del metro de la ciudad unas setenta mil personas. Todas querían ver a la Virgen del Metro. El tráfico externo y el interno sufrieron un colapso absoluto. Tuvo que intervenir la policía. Pero tuvo que intervenir también, y de manera urgente, la Iglesia. Y lo hizo a través del obispado. Al parecer se había acercado a la estación del metro un especialista de la Iglesia, y con su informe el obispado emitió su veredicto. Inequívoco y sin rodeos. Se alegraba de la actitud piadosa del pueblo, pero la Iglesia no advertía presencia divina ni en el charco acumulado, ni en la humedad sedimentada. (Esa fue la expresión empleada: «no advertía presencia divina»). Así que el charco del metro no era milagroso. Pero al pueblo mexicano no lo arredra la oficialidad. De modo que, ni la intervención de la policía, ni la declaración oficial de la Iglesia, ni siquiera con la desaparición del charco, anularon el milagro en la conciencia de los mexicanos. A partir de entonces, y al margen de cualquier autoridad, unas veinte mil personas pasaban cada día a visitar las baldosas milagrosas de esa estación del metro. Se aproximaban de rodillas. Se santiguaban. Oraban por seres vivos y por supuesto por los seres muertos. Unos advertían que su presencia ahí, en el suelo, era signo del compromiso de la virgen con las clases bajas. Otros pensaban que era advertencia (o augurio) de un mal venidero. Muchos dejaban limosnas (que al día siguiente ya no estaban, por supuesto). Había también infinidad de curiosos agnósticos. Y todos juntos impedían el uso normal del metro. Así que las autoridades de la ciudad decidieron sacar fuera del metro las baldosas. Se las colocó en la calle, justo al lado de la entrada del metro. Donde aún hoy se encuentran. En la boca del metro hay un altar, totalmente cubierto de rejas, quizá para evitar el estropicio y un no del todo improbable robo.

Sybille es atea. Pero estaba fascinada con esa historia. Ya había pasado más de una década del milagro, pero aún se podía percibir ante el altar de las baldosas originales la atención de la gente. Muchos usuarios del metro

se santiguan al pasar delante, otros sólo hacen una ligera inclinación con la cabeza, y los hay que introducen una moneda en una hucha que hay ahí. Y siempre está cuidadosamente ataviado con flores. Pero lo que a Sybille le parecía más asombroso es que una brevísima palanca, una disposición, o, literalmente, un dispositivo que sólo había necesitado de un charco, una sombra de humedad, y, por supuesto, la mirada de un vendedor ambulante, fuera capaz no sólo de reunir y movilizar tal cantidad de gente, sino sobre todo capaz de ofrecerle a todos esos miles de personas la posibilidad de compartir una tan inesperada como exótica experiencia en un lugar completamente improbable para ello.

Sybille Peters es una de las personas más activas de un colectivo de artistas que trabaja llevando a cabo proyectos performáticos. Lo hace habitualmente en Hamburgo, donde reside. Sus proyectos van dirigidos a todo tipo de público, pero siempre con la intención de recuperar problemas que afectan a la sociedad, a sus conciudadanos. Antes de escuchar esa historia, ella y sus amigos ya habían realizado varias experiencias artísticas extraordinarias. De algunas de ellas hablaremos más adelante. Pero la historia de la virgen del metro le inspiró un proyecto que continuó madurando en su ciudad. Con aquella historia Sibylle entendió que, como exploradora de performances que era, su trabajo consistía también en ayudar a generar públicos improbables. Así que después de volver de México, emprendió una investigación sobre milagros populares y, de alguna manera, ordinarios. Milagros que podrían ser entendidos como pequeñas batallas en el asistido campo de reclamos que pretenden atraer la atención pública. Pero también milagros que les permitiría reconocer en su centro no una presencia divina, sino una existencia real, aunque anónima; quizá marginal, pero capaz de conferir dignidad a una situación inesperada, casi como si fuera un verdadero milagro. Una cosa anónimamente ordinaria que podría ser reconocida como extra-ordinaria. Por supuesto, Sibylle no creía que su tarea fuese crear milagros, sino más bien la de vendedor ambulante, por decirlo así. La de poder reconocer los milagros cotidianos propios de la gente.

La compañía de la que hablamos (aunque más que compañía en el sentido tradicional del término se trata de un colectivo artístico interesado en el teatro) se llama *Geheimagentur*, que significa «Agencia Secreta». Este colectivo estableció una oficina para recabar información sobre los milagros cotidianos sucedidos en Bochum, una ciudad más bien pobre de Alemania. La Agencia Secreta (*Gegheimagentur*) anunció públicamente, por diversos medios, que coleccionaba milagros laicos de Bochum —relatos de milagros que hubieran sucedido a la gente de la ciudad. Al final reunieron unos cincuenta. Ninguno de ellos tenía carácter religioso. Pero eran aconte-

cimientos improbables que adquirirían una importancia simbólica o incluso una importancia inmanente para mucha gente. Por ejemplo el siguiente incidente. Las trabajadoras de la General Motors de la ciudad llevaron a cabo una huelga, y lo hicieron a expensas de la oposición del sindicato (que estaba bastante desprestigiado, por otro lado). Así que la hicieron sin contar con el soporte institucional alguno. Después de dos días de huelga, y animada por la ausencia de los sindicatos en la huelga, la dirección de la fábrica solicitó la intervención de la policía de Bochum para desalojar la fábrica. Tras una espera que se prolongó un poco más de lo habitual en estos casos, la policía de la ciudad, efectivamente, llegó en tres autobuses. Así que las trabajadoras se prepararon para emprender una batalla que adivinaban determinante. Y cuando la policía bajó de esos autobuses, descargó de ellos unas gigantes cacerolas con sopa caliente. Y manifestaron que la policía de Bochum no estaba para luchar en contra de las trabajadoras de la ciudad, sino para cuidar de ellas. Lo cual, resulta un verdadero milagro.

En su recolecta de milagros se encontraron con acontecimientos de todo tipo. No todos eran tan altruistas, como el de la General Motors. Ni tan colectivos. Los había de todo tipo. Uno de ellos, para mencionar un ejemplo muy distante, les sucedió a unos jóvenes aficionados a crear aplicaciones informáticas que aseguraban que prácticamente de manera casual, es decir, milagrosamente, habían dado con la forma de inhabilitar los arcos electrónicos que se colocan en las tiendas para evitar los hurtos. Y sostenían que había pasado por azar. Pues bien, con los cincuenta milagros reunidos, la oficina cerró, pero la compañía convocó a la gente a dar visibilidad pública a esos milagros a través de una celebración colectiva. En un teatro de la ciudad crearon una reunión especial. La gente que terminó yendo era tan divergente que prácticamente era imposible que ellos hubieran podido reunirse en otras condiciones. Pero en cambio habían encontrado entre ellos un espacio común. Todas ellas tenían ya una relación personal con lo improbable y expresaban que ese encuentro también lo era. En líneas generales podría decirse que en eso consiste el trabajo de este colectivo, de esa Agencia Secreta (*Gegheinmagetur*). Combinan el trabajo en el espacio público de una ciudad con la capacidad de socialización que tiene un teatro, y con el trabajo específicamente reflexivo, estético y activista del performance. En general utilizan el teatro para crear «Reuniones improbables», que nacen bajo la forma de participación del público. De esa manera la Agencia Secreta (*Gegheinmagetur*) experimenta relaciones entre teatro y público urbano. En ese trabajo, no se aplican como colectivo cerrado. El nombre del colectivo es de uso público. Cualquiera artista puede usarlo, siempre y cuando siga algunos protocolos acordados previamente. Y, por supues-

to, los artistas que participan en ese colectivo no aparecen con su nombre. Es un colectivo que suele colaborar con artistas de todo tipo de disciplinas, con activistas, con investigadores universitarios de todo tipo y sobre todo tipo de temas que puedan tener interés en grupos sociales. Desde la idea y la creación de dinero hasta la opinión sobre una tradición, desde los proyectos oficiales para incentivar turismo de Cruceros hasta detectar problemas de los niños en algunos espacios de las escuelas.

Quizá su trabajo más conocido, por la repercusión que tuvo en la ciudad, y prácticamente en todo el país, fue el que realizaron con los piratas de Somalia. Este colectivo, ya lo hemos dicho, es de Hamburgo, uno de los grandes puertos de Europa, una ciudad que acoge un cuantioso número de naves pesqueras que han sido embestidas por los piratas de Somalia. El tema, por tanto, es muy sensible para los habitantes de esa ciudad, y muchas de sus familias se han visto afectadas por ese conflicto. En Hamburgo estuvieron retenidos los primeros piratas presos en Europa. Inicialmente pescadores artesanos, los piratas somalíes son producto de un conjunto de circunstancias problemáticas, una aguda crisis económica, una terrible fragmentación social y política, producto en buena parte de una guerra civil, la contaminación de las aguas por parte de algunas potencias europeas que hacía imposible pescar con sus pequeñas barcas, son algunas de esas circunstancias. De hecho, los primeros piratas eran considerados por la población como héroes, como contestatarios, como rebeldes. Progresivamente se han establecido mafias y prácticamente ya no existen en su seno los antiguos pescadores.

El espectáculo de Agencia Secreta (*Gegheinmagentur*) se realizó con la ayuda de las personas que estuvieron presas en Hamburgo y que cuando salieron se quedaron allí. Se contactó además con los piratas presos en Etiopía (que por efectos territoriales sí tiene potestad para juzgarlos, no así Europa) y también con los piratas que estaban en libertad. Se les hacía un cuestionario. Uno elaborado por los niños de Hamburgo, otro por los adolescentes de la ciudad, y uno más por los adultos. Los niños preguntaban cosas de niños. No entendían que se les considerara malos. Preguntaban, por ejemplo, quién se ganaba una pata de palo, o un parche en el ojo. O si ponían siempre el dinero en cofres. Los adolescentes, después de escuchar los testimonios y las razones que los habían conducido a esa situación, preguntaban por qué no se habían ido a levantar una queja oficial en la Comunidad Europea o incluso en la ONU. Algunos adultos, en cambio, interpusieron una demanda en contra de la compañía por apología al terrorismo. Otros, más pasionales, insultaban a los piratas. El espectáculo tuvo muchas versiones hasta dar con la última, que era la que funcionaba mejor. Se elegían preguntas grabadas, y los piratas las contestaban de manera también graba-

da. Y sólo los asesores somalíes que estaban en el espectáculo respondían en vivo, pero se mantenía la tensión igualmente.

Esta Agencia Secreta ha realizado muchos experimentos en espacios públicos. Pero también ha convertido el teatro en una plaza para discutir acontecimientos de preocupación colectiva. Ha dejado desbordar al teatro desde su interior, y desde su exterior. Y ha empleado técnicas artísticas para formalizar inquietudes políticas. Aprovecha la crisis que merma lo social, y genera espacios improbables de afinidad común.

Y nos gustaría ahora detenernos en este aspecto. Porque se han dicho muchas cosas sobre la relación entre el público y el teatro. Entre ellas se ha recordado muy a menudo y con orgullo que como el teatro llegó a ser efectivamente uno de los raros espacios donde la sociedad civil de una comunidad podía reunirse y que hubo circunstancias en que el teatro llegó a sustituir incluso, al menos en fuerza simbólica, a un parlamento inexistente. Y este problema aparece tan de pleno en la preocupación política como en base estética de esta *Gegheimagentur*, pues el trabajo de la Agencia Secreta parece recoger de (o coincidir con) algunas teorías políticas actuales la constatación de que en nuestras sociedades no hay un público, una publicidad, sino que hay muchos públicos y muchas socializaciones públicas que siempre están en proceso de nacimiento, de desarrollo y de desaparición. Tomaremos aquí, brevemente, como paradigmático de esa concepción de la esfera pública el pensamiento de la politóloga americana Nancy Fraser, que critica la distinción dualista del modelo liberal entre Estado y Sociedad Civil. Según Fraser, el modelo democrático liberal pasa por alto «ingenuamente» las desigualdades existentes entre la sociedad civil al funcionar desde el supuesto de que quienes acceden a la esfera pública pueden poner entre paréntesis sus diferencias de clase y de status y emprender así un proceso de deliberación «como si» participaran de forma igualitaria. Ante tal idealización, esta teórica subraya la necesidad de una pluralidad de públicos alternativos (*subaltern counterpublics*). Estos públicos alternativos, cuya proliferación, además, se muestra imparable, tendrían la capacidad de articular las interpretaciones de los grupos socialmente subordinados como contrapartida de las instituciones de la democracia representativa. Es decir, para promover el ideal democrático de la inclusión y la igualdad es necesario reforzar, frente al modelo liberal, la interrelación entre los «públicos fuertes» parlamentarios y los «públicos débiles» de colectivos o asociaciones de la sociedad civil. Y es necesaria la inclusión de los públicos alternativos en el sistema de poder para que la narración de las identidades, necesidades e intereses de los colectivos que salen peor parados de las situaciones de desigualdad social y/o se articulan fuera de los discursos dominantes no ter-

minen por quedar desterrados al cajón de «lo otro» y, por tanto, a la inexistencia, porque Fraser sabe, además, que, dentro de la misma Sociedad Civil, las desigualdades sociales influyen sobre la deliberación en la esfera pública, que puede enmascarar formas internas de dominación. En este sentido, Fraser recoge de Foucault la certeza de que el tipo de discurso dominante dispone a los sujetos a ocupar una posición en relación a la normatividad vigente; es decir, qué sentido de lo humano transmiten, qué idea configuran de una persona agente social determinado y qué posición ocupan (dentro-fuera) en la institución. Esta propuesta teórica, basada en una idea de Justicia como «paridad participativa» permitiría a movimientos como el feminista, al que Fraser está fuertemente adherida, y a otros movimientos cuyas prácticas discursivas están orientadas a superar las condiciones de desigualdad social, no quedar excluidos del funcionamiento democrático y garantizar los derechos sociales y la igualdad de oportunidades para participar en la esfera pública.

La apuesta por este modelo de democracia radical y su aceptación de que ya no existe más «una publicidad» sino una multiplicidad, un magma de públicos en constante mutación, tiene consecuencias evidentemente enormes para la sociedad. Pues ésta solo podrá ser realmente democrática si todo el tiempo presta atención a sus formas de representación y las renueva y las trabaja, en lugar de preservarlas solidificadas para siempre. Pero ¿y en el teatro? ¿Acaso continúa teniendo sentido entender al público como una representación y no como un desarrollo de públicos? En ese sentido la apuesta rebasa lo político inundando también el ámbito cultural.

Podríamos decir que desde la perspectiva de las artes escénicas y performativas hay dos maneras de abordar la cuestión. Existe, por supuesto, una manera llamémosle comercial, bajo la cual un teatro o una compañía de teatro pueden existir sólo si pueden mantener a su propio público en un contexto de públicos variados. De esa manera, los teatros son nada más una parte de la comercialización del espacio público y, por tanto, si hablamos de crisis deberemos hacerlo únicamente en términos de «butacas vacías». Y la otra manera de tratarlo es usando los medios como medios experimentales para ayudar al desarrollo de públicos diferentes, improbables, marginales, incluso vulnerables —para averiguar todas las formas propias de juntarse, de organizarse, de comunicarse. Una vez más, el ejercicio no es posible sin una asunción de la muerte del arte y con ella un cambio de pivote, del lugar del equilibrio (si no directamente un viaje hacia el desequilibrio), que solo es posible desde una mirada irónica sobre la forma en que los propios autores han entendido el arte escénico y en que se han entendido a ellos mismos y su papel. La asunción, si no de fracasos, sí de senectudes y ciertas curas de

humildad se antojan urgentes y necesarias bajo esta luz que coloca la reunión de públicos en el centro. Por ejemplo, como sabemos, para el arte escénico de tradición burguesa, era típico tratar la reunión del público en el teatro solo como una condición básica. Por definición se trataba de una reunión que no estaba determinada por intereses más allá de las que contenía el propio arte que se exhibía. De ese modo, la reunión de público puede ser nada en sí misma, salvo un simple medio para legitimizar lo que sucede en escena. Lo que pasa en la escena puede evocar sentidos y conocimientos comunes en la reunión del público, por supuesto, y, finalmente, puede generar y confirmar un sentido común. Por otro lado en los años sesenta el arte escénico y performativo dedicó muchos esfuerzos en experimentar con la relación de actores y espectadores. Inicialmente los experimentos parecían querer transformar a los espectadores en actores. En el sentido de activar a la gente del público manifestando una respuesta. Pero eso suponía implícita o explícitamente que lo que pasaba en la escena era en el fondo más interesante que lo que pasaba en el público por sí mismo. En cambio, en los últimos tiempos, en un contexto de reconocimiento de públicos diferentes, parece más interesante que experimentar con las propias actividades el acto de la congregación, por sí misma. Es decir, que la reunión transforma una condición básica en el material más importante del arte performático. Y al mismo tiempo el arte performático se transforma en una exploración de las maneras de reunirse en y con el público.

Para fomentar e investigar esa nueva forma del arte performático, el arte de juntarse, o de devenir público, «el arte de ser muchos» como lo llama Sybille Peters, la Agencia Secreta (*Gegheimagentur*) formó un programa de doctorado. Es un programa dirigido por la propia Sybille, en el que doce personas que son artistas, pero también investigadores, hacen un doctorado tanto con textos teóricos como con experimentos prácticos. El programa se llama *Asamblea y participación. Públicos urbanos y artes performativas*. Está situado en tres instituciones que dirigen el programa conjuntamente: dos instituciones de arte performativo (el Centro coreográfico de Hamburgo y el Teatro de Exploración de la Asamblea Secreta), y la Universidad HafenCity de Hamburgo. Es un programa que explora el arte de reunirse o el arte de devenir público en diferentes dimensiones. El programa clasifica esas dimensiones en cinco aspectos: su *dirección* (o sentido), su *materiaización*, la *forma de participación*, su *performatividad*, y su *situación o localización*. Desarrollaremos algunas ideas sobre estos cinco aspectos ahora muy brevemente. Respecto a la *dirección o sentido* de las reuniones, el filósofo Michael Warner (en su extraordinario libro *Público, públicos, contrapúblicos*) ha definido al público como algo siempre parcial e imaginario, cuyo

origen —ya sea de un colectivo conocido o una reunión de desconocidos— empieza en la circulación del imaginario. Por eso la generación de un público empieza con una dirección (o sentido) que presupone su referencia, como sucede con frecuencia en las asociaciones civiles, por ejemplo, la «Asociación de familiares con Alzheimer», o «Amigos del pueblo marroquí» o el «Omnium cultural», o el «Colectivo de petanca de Gràcia». Si hay suficiente gente que se siente aludida, ese público específico comienza a existir. Pero dirigirse a un público nuevo es como presuponer algo que comienza a existir solamente con una dirección (o un sentido) simbólico. Esta relación no es siempre visible. Y hay direcciones que funcionan cohesionando públicos y otras que no. Pero en el contexto de un arte de reunirse como público se puede jugar con el imaginario vivo de esa relación. Es decir, abrir espacios experimentales dirigidos a públicos improbables. Públicos a prueba. Públicos deseados. O el público de nuestros propios sueños. Por ejemplo, el de la gente que viajaba sin billetes, que en los ochenta apareció en el metro de París, si recordamos bien. También podemos pensar en los movimientos políticos de hace algunos años. Donde la dimensión de la dirección (o sentido) era decisiva. De entre ellos, podemos recordar la llamada Primavera Árabe, o el 15 M, o el Ocupa Wall Street, en el que numerosas personas se dieron por aludidas ante el lema de somos el noventa y nueve por ciento, y motivados por ello participaron en el movimiento.

Y si nos detenemos en el Ocupa Wall Street, podemos también tener un ejemplo claro de la dimensión de *la materialización (o la mediación)*. Esta materialización se concentró casi toda ella en lo que se denominó el micrófono humano. Dada la prohibición por parte de las autoridades americanas del uso de amplificadores a los manifestantes, la gente inventó una técnica alternativa con amplificadores humanos. En las asambleas generales del movimiento, la gente iba repitiendo lo que decían los oradores. Por supuesto, esa técnica colectiva no solamente era una solución al problema práctico de la audición, sino también modificó totalmente la *experiencia* colectiva de esas asambleas. Los oradores tenían que limitarse a decir lo más importante y comenzar a generar una onda expansiva de la palabra. Mientras que el resto de la gente no sólo escuchaba, como habitualmente sucede, sino que encarnaba la palabra emitida en un proceso colectivo y se hacía parte de ella. Dándose así una identidad singular, propia y única de esa experiencia. La materialización o la mediación es un aspecto esencial de las reuniones públicas. Pero sus efectos nunca pueden predecirse con exactitud. Y menos aun cuando se trata de una experimentación performativa.

Respecto a *la forma de participación*, el arte de ser muchos deviene una potencial alternativa a la participación sesgada o directamente falsa que se

propone a menudo. En los discursos políticos y estéticos la palabra participación lleva implícita una disputa. A menudo, por ejemplo, en el contexto del desarrollo de una ciudad hay programas de participación que, la mayoría de las veces no dan realmente ningún poder a los participantes, porque éstos parecen estar ahí sólo para legitimar procesos que en general son dirigidos por intereses comerciales. O unilineales. En el contexto cultural ocurre que, cuando las artes tradicionales empiezan a perder sus públicos, instituyen programas de participación. La encuesta o los coloquios forman parte de ello, por ejemplo. Y hoy, en casi todos los teatros hay posibilidades de participación para niños (son frecuentes los espectáculos de participación para niños), así como medios de participación para el resto del público. Aquí la participación es presentada como un valor en sí misma cuando al mismo tiempo y principalmente es una estrategia para desarrollar un público futuro. Se le denomina: creación de públicos. Por contra, en este arte de ser muchos, es decir, la unión de público improbable, la participación nunca puede ser una legitimación para algo, ni un valor por sí misma. Por el contrario, está en la dimensión de los objetivos y los deseos, y presenta medios inesperados con los que los participantes pueden conseguirlos. Eso establece una diferencia muy grande respecto al arte burgués tradicional, que pretende estar más allá del mundo, de los objetivos e intereses. Solamente concentrado en torno a una belleza (algo así como nostálgica de lo divino). Por el contrario, el arte de reunirse, el arte de devenir público, pretende ver la belleza en la vida cotidiana. En revuelta inesperada, en alianza sorprendente. Por eso, con referencia a la dimensión de la participación, lo que más importa son los intereses. Los deseos, los objetivos que motivan la participación. Y los medios que pueden poner a disposición de los participantes. Evidentemente esto es muy difícil. ¿Cómo se pueden orientar los deseos de la gente, si el deseo más importante es inalcanzable? Dentro de esa perspectiva, la Agencia Secreta (*Gegheimagentur*) consiguió, por ejemplo, crear dos bancos alternativos. Dos monedas diferentes. Un banco para niños y un banco para adultos en una ciudad pequeña. El banco para adultos lindaba con la legalidad, porque crearon una moneda propia para establecer intercambios concretos. Pero el banco para niños sí tuvo éxito. Y aún existe. Genera vehiculaciones de deseos. Y el comercio se realiza entre niños, según sus propios deseos. Principalmente generando intercambio. Porque habitualmente lo que desea un niño son cosas que tienen otros niños. Aunque sean usadas. Eso no les importa demasiado.

Por supuesto todavía hay muchas formas de juntarse, muchas maneras de devenir público que tienen sus propias cualidades. Entre ellas están las conferencias las fiestas, los eventos deportivos, las procesiones, las manifes-

taciones... Esas formas son performances sociales. Y tienen sus propias reglas. Sus modalidades. Sus protocolos. Sus posibilidades. Es decir, tienen su propia *performatividad*. Esta performatividad es una dimensión importante en el arte de ser muchos. En general, las nuevas formas de juntarse o de devenir público tienen que ver con variaciones o combinaciones de formas existentes. Eso tiene razón de ser porque la gente que participa en una reunión conoce las reglas y las posibilidades de las formas existentes, y puede jugar con esas reglas. Por ejemplo, en la asamblea del banco para niños.

Como ven y hemos venido reiterando, se trata, en definitiva, de una propuesta viva, más allá del ámbito de lo estético, capaz de rebasar muchas categorizaciones tradicionales, no solo de las artes escénicas sino de la democracia misma. Lo que está en juego es la posibilidad de una democracia real a partir de nuevas formas de juntarnos y compartir problemas, deseos y conceptos. El arte de ser muchos debe ser forzosamente un posicionamiento más que una pose, y un grito más que una fórmula. Ese grito ha podido escucharse ya en plazas de Madrid, Nueva York o El Cairo porque es el grito de los que exigen tener voz. Si realmente el arte ha pasado a ser arte consciente de sí mismo (es decir, consciente de su muerte, de su imposibilidad de morir), el público tiene que reconocer, y al público se le han de reconocer, sus potencialidades. Y así, si somos capaces de aprovechar la oportunidad que es esa «época de crisis» y no sucumbir a la tentación de atrincherarnos en discursos proteccionistas y de nostalgia, este desbordamiento del teatro quizás no tarde en revelar los beneficios y oportunidades que, sin duda, aún alberga.

Textualidad y superación de la forma dramática clásica en el teatro alemán contemporáneo. Dos casos ejemplares: Rimini Protokoll y Gob Squad

Davide Carnevali

Esta ponencia surge de una investigación personal, como académico y como autor, sobre el papel desempeñado por la textualidad en el teatro alemán de los últimos años, con el fin de entender de qué manera el texto puede servir ahora a un teatro que ha dirigido la búsqueda de nuevas formas lejos de la forma dramática clásica y sus técnicas de representación. Para evitar equívocos terminológicos, quiero precisar que cuando hablo de «forma dramática clásica» me refiero a la forma dramática que Szondi define como «absoluta», a saber, aquella «concepción formal, en la que se prescinde tanto del historicismo como de la relación dialéctica que exista entre forma y contenido» (Szondi 1994, 11). Según Szondi, como ya en Hegel, el drama expresa sólo los actos decisionales del sujeto, en la medida en que estos actos lo ponen en relación con otros sujetos; así que el medio de expresión del drama es esencialmente el diálogo. La forma se convierte en dramática en el momento en que excluye aquellas modalidades que presupondrían un componente externo a la pura relación entre sujetos (coros, prólogos, epílogos; relegando el monólogo a evento ocasional). Contenido adecuado para el drama es únicamente lo que un individuo puede exteriorizar, y esta exteriorización del sujeto tiene que darse de manera natural, es decir que las interacciones de los personajes en la *fabula*¹ deben tener lugar como si se tratase de interacciones entre personas en la «vida real». Así el drama debe presentarse como una copia fiel del mundo real o, más bien, debe pretender ser él mismo el mundo real: a saber, debe ser *percibido como verosímil*. A partir de esta aclaración, se entenderá por qué la noción de «drama» de la que me sirvo no es aquí sinónimo de «texto teatral», o de «ficción»; consecuentemente, tampoco «teatro dramático» será sinónimo de «teatro de texto»; más allá de la forma dramática sigue habiendo un teatro basado en el texto. «Drama» más bien se refiere —y así los términos «dramático» y «dramatización»—

¹ Entiendo por *fabula* el conjunto de los acontecimientos que forman una historia, en su relación y en su sucesión, dispuestos de acuerdo a ciertas reglas de estructuración para formar un conjunto unificado y coherente en cuanto al cumplimiento de la acción y a su sentido.

a aquellos textos escritos para el teatro que se fundamenten en la naturaleza lógica de la *fabula*. El drama construido alrededor de una *fabula* coherente denotaba tradicionalmente una visión lógica de la realidad, que parece quizás inadecuada para expresar ciertas características del *modus vivendi* occidental actual. Abandonada cierta fe en los principios derivados de la lógica aristotélica,² se busca ahora para la interpretación de lo real una alternativa a la forma dramática.

Lo cierto es que la representación dramática sigue siendo el modelo hegemónico de producción también en el teatro alemán contemporáneo; sin embargo, es posible afirmar que los resultados más interesantes e innovadores en el campo de la experimentación han llegado de las propuestas atribuibles al tipo de teatro que se suele denominar —a veces de manera equívoca— *postdramático*. Si en el teatro dramático la producción de sentido requiere que los elementos de la escena estén esencialmente al servicio de la «puesta en discurso» del texto, en las formas postdramáticas la producción del sentido se ofrece por una puesta en discurso de todos los elementos que aparecen en la escena, todos dotados del mismo potencial. De acuerdo con Andrej Wirth y Hans-Thies Lehmann, postdramático sería aquel teatro que «cuestiona concretamente las posibilidades que existen más allá del drama [...], cuando el transcurso de una historia con su lógica interna deja de constituir el elemento central» (Lehmann 2013, 44). El teatro postdramático, pues, desplaza del centro de la teatralidad la *fabula*, es decir la formalización lógica de la experiencia, para sustituirla con la experiencia pura, no organizada. La desplaza, pero no la elimina del todo; postdramático es un teatro que ya no confía en que la entera experiencia del mundo pueda quedar inscrita en una historia orgánica, cuyo destino es la representación; sino que, por lo contrario, se alimenta del contraste entre representación y presentación de la realidad.

Nada nuevo, por supuesto: pese a generar ficciones, el teatro siempre ha sido un acto concreto y real que se presenta para y con el público. Sin embargo, el cambio de paradigma aclamado por teóricos como Potschmann, Wirth, Lehmann, Fischer-Lichte (entre otros) ha impulsado muchos teatristas alemanes a abordar el proceso de escritura y creación a partir de esa reflexión teórica sobre el papel que juega un texto ya no dramático, especialmente aquellos artistas que se han formado en los centros universitarios de

2 Cada vez que me refiero a la lógica entiendo la lógica clásica, de derivación aristotélica, basada en el *principio de no contradicción*, que admite un solo valor de verdad por cada proposición, a saber, que no acepta que una proposición sea verdadera y falsa al mismo tiempo (en contraposición a las denominadas «lógicas polivalentes»).

Frankfurt am Main, de la Freie Universität Berlin o, y por supuesto, en el Institut für Angewandte Theaterwissenschaft de la universidad de Giessen. Aunque la aportación de un concepto como el de *postdramático* no es del todo revolucionaria —algo que el mismo Lehmann admite—, en mi opinión sí ha sido revolucionario el impacto directo sobre la producción teatral alemana de las últimas dos décadas. Creadores como Rimini Protokoll, Gob Squad, René Pollesch, She She Pop, Andcompany&Co, Showcase Beat Le Mot, todos egresados de estos centros, son el testimonio más brillante de este fenómeno. En esta ponencia me centraré en los primeros dos casos citados, para analizar cómo algunas propuestas que abandonan la forma dramática siguen basándose en el texto, cuya escritura se desarrolla ahora a partir de un equilibrio entre código lingüístico y performativo, entre la planificación del autor y la aportación del espectador.

Dramaturgias de lo cotidiano: Rimini Protokoll

El trabajo del colectivo Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzel) se basa en la relación entre discurso analítico y puesta en práctica del discurso; es todavía un teatro fuertemente centrado en la palabra y en la transmisión lingüística de la información. Pero la información, para resultar más interesante, se acompaña constantemente con recursos no lingüísticos, más bien prácticos-performativos. Las creaciones del colectivo alemán son una explicación razonada de fenómenos biológicos, antropológicos, sociales y políticos, a menudo ilustrada con la ayuda de las nuevas tecnologías, para llevar a cabo una suerte de operación exegética sobre la realidad. Esto es más o menos lo que pasa en *Karl Marx: Das Kapital, erster Band* (Düsseldorf, Schauspielhaus, 2006), donde se propone una lectura de la biblia del comunismo con el libro entre manos, comentada por economistas, sociólogos, trabajadores y ex-revolucionarios, cada uno de los cuales aporta su punto de vista a una reflexión global sobre la importancia del pensamiento marxista desde el siglo pasado hasta la contemporaneidad. En un momento del espectáculo, a los espectadores se les distribuye una copia del libro para que puedan seguir mejor la explicación de algunos pasajes: el público se convierte básicamente en una clase que asiste a una lección *real* de economía política.

Pero el experto, además de ejercer una función pedagógica, también resulta ser una suerte de testigo que explica el mundo a través de su propia biografía; el informe socio-científico siempre acaba por solaparse con el relato íntimo, personal. En *Black Tie* (Berlín, Hebbel am Ufer, 2008), una joven coreana cuenta cómo, después de ser adoptada por una familia alema-

na, emprende la búsqueda de su familia de origen recurriendo a una compañía que se ocupa del tratamiento de datos genéticos. En *Airoport Kids* (Lausanne, Théâtre Vidy, 2008), algunos niños, hijos de jefes y dirigentes de multinacionales, igual que en una clase escolar, describen sus vidas entre ciudad y ciudad, dando la ocasión para hablar de globalización y diálogo intercultural. *Radio Muezzin* (Zamalek, El Sawy Culturewheel, 2008) lleva a la escena cinco muecines egipcios que explican que su oficio está desapareciendo debido a las nuevas tecnologías de radiodifusión, aplicadas también a los minaretes. Delante del espectador no hay actores, sino *expertos de lo cotidiano* (Dreyse 2007), gente común cuyas sabiduría y experiencia se ponen a servicio del público. En ese contexto es perfectamente natural que los expertos sustituyan a los actores: todos, debidamente instruidos, somos capaces de transmitir lingüísticamente cierta información sobre un argumento; sin embargo, nadie mejor que los que han asimilado este argumento en su propia cotidianeidad podrían recurrir a expedientes extralingüísticos para transmitir también «prácticamente» aquella información. Es decir: nadie mejor que un experto sabe «poner en práctica» lo que está diciendo.

El proceso de construcción dramática de Rimini Protokoll normalmente comprende: una búsqueda exhaustiva, de naturaleza científica, sobre el contenido tratado; una escritura concertada con los expertos-performers, orientada a hacer «publicable» el contenido; y, finalmente, la puesta en marcha del mecanismo teatral, complicada tanto por los requisitos técnicos, como por el hecho de que los performers no están acostumbrados a los tiempos, los modos y las dinámicas teatrales. El componente textual acaba siendo un compromiso entre un relato construido y luego fijado, y la improvisación que surge en el contexto de enunciación. Por supuesto, la imperfección en la exposición del texto fijado está prevista como una posibilidad: es evidente que, dada la «no profesionalidad teatral» de los performers, en muchos casos la calidad de la actuación, dicción o movimiento es relegada a un segundo plano. No es ahí, en todo caso, donde se evalúa la calidad de la obra; es más bien en la originalidad de la presentación, en el grado de curiosidad y de interés que despierta en el espectador, en la capacidad de sorprender al público con propuestas al límite de lo «teatralizable», como en el caso de *Heuschrecken* (Zürich, Schauspielhaus, 2009), donde se transporta al escenario un terrario con 8.000 langostas, para hablar de los efectos de la desertificación y la migración de los insectos. Dichas propuestas se basan en la capacidad de construir un *format* que sea capaz de mantener al público intelectualmente activo durante un par de horas, haciendo que éste abandone la sala con la sensación de haber aprendido algo interesante sobre el mundo.

Diferentemente a lo que ocurre con la representación dramática, aquí el conocimiento de la realidad ya no pasa por la construcción de un microcosmos que es *mimesis* del mundo, que «está por» el mundo; sino por el suministro de informaciones parciales sobre el mundo, sin ningún tipo de filtro mimético. La *mimesis* ha sido suplantada por la presencia física de lo que se quiere mostrar: en lugar de ser reconstruido y visualizado por medio de una representación, el objeto-mundo es presentado concretamente ante el público. Tarea de la dramaturgia no es entramar una estructura de reglas para interpretar la realidad por medio de su copia, sino construir una especie de «caja» apta para contener la realidad misma. Sigue habiendo una suerte de encuadramiento de la realidad en un marco lógico, que es el marco de la narración; pero ya no en el del drama. No hay dramatización, pero sí «dramaturgización»³ de la realidad. El teatro alemán ha asimilado este salto como algo natural; no es casualidad que, en el año 2007, el Mülheimer Dramatikerpreis —uno de los premios más importantes, normalmente reservados a autores dramáticos— fuese asignado precisamente a Haug y Wetzel por *Das Kapital*.

El espectador como co-autor: Gob Squad

En sus creaciones, el grupo Gob Squad (Johanna Freiburg, Sean Patten, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will) abandona a menudo el espacio del teatro para intervenir en la realidad extra-teatral. *Super Night Shot* (Berlín, Volksbühne, 2003), por ejemplo, se desarrolla casi totalmente fuera de la sala: los performers se conceden una hora de tiempo para salir a la calle y buscar entre los transeúntes los protagonistas de la película que quieren realizar; el espectador podrá seguir la búsqueda a través de múltiples pantallas instaladas en el escenario. Algo similar ocurre en *Revolution now!* (Berlín, Volksbühne, 2010), donde una parte del espectáculo consiste en una discusión en directo con el exterior del teatro, donde los transeúntes son entrevistados sobre asuntos de actualidad y política, respecto a los cuales también los espectadores serán invitados a expresar sus opiniones. En ambos casos, los performers interactúan con una categoría poco definible y quizás incluso poco estudiada en la teoría del teatro: la del *participante ocasional*, una persona que no elige por sí sola participar en el espectáculo

3 Entiendo la dramaturgia como escritura para el teatro en el sentido más amplio: escritura que no apunta necesariamente a una *dramatización* o «*historicización*» de la realidad y que presenta, en los matices del término, una menor pretensión a darse como producto literario concluso, y una mayor propensión a abrirse al componente performativo.

—y ni siquiera ha elegido ir al teatro como espectador— sino que el espectáculo tiende a incorporar, involucrándola en el proceso de creación más o menos voluntariamente. Cuando un performer, frente a la cámara, le pregunta a un transeúnte si quiere entrar en el juego, éste, aunque se niegue, ya está participando en la construcción del espectáculo, que abarca también la posibilidad de que alguien no quiera jugar. Quién elija entrar en el juego, por otra parte, acepta la aleatoriedad de ese encuentro, permitiendo que el teatro irrumpa en su vida y haga cambiar sus planes. Lo curioso es que, en un caso como éste, el teatro mismo, cuando irrumpe en la vida del individuo, lo hace como *realidad en estado puro*, elemento aleatorio y caótico; y al mismo tiempo la vida real de esta persona, a su vez, se convierte abruptamente en ficción teatral. Si la elección del participante es operada por el azar, también lo será su contribución: nadie sabe a ciencia cierta lo que va a pasar, lo que hará y lo que dirá el participante. Como afirma el grupo en el programa de mano, *Super Night Shot* «celebra encuentros imprevistos con extraños y se deleita de la aleatoriedad de la existencia urbana»; *imprevisibilidad y aleatoriedad* precisamente son dos conceptos clave para entender el teatro de Gob Squad.

Por supuesto, no siempre es necesario ir a buscar el participante fuera de la sala; él ya puede estar allí, al alcance de los performers, en el patio de butacas. Por ejemplo en *Gob Squad's Kitchen* (Berlín, Volksbühne, 2007), donde se recrea un célebre videoexperimento de Andy Warhol. En el escenario se reconstruye fielmente la cocina de la película original, en el interior de la cual se hallan algunas cámaras; el escenario se convierte así en un plateau de televisión. Al comienzo, son los mismos integrantes de Gob Squad quienes parodian a los personajes de la película de Warhol; luego, poco a poco, los espectadores entran en el juego, invitados a subir al escenario y a ser ellos mismos performers, guiados por un auricular a través del cual les son sugeridas las réplicas que tienen que pronunciar. Al final del espectáculo, los performers «originales» de Gob Squad están todos detrás de las cámaras, mientras que en el escenario sólo habrá ex-espectadores convertidos en performers. También en *Me, the Monster* (Berlín, Volksbühne, 2006) el público es protagonista. El espectáculo está construido *ad hoc* sobre los miedos del espectador en la vida real; en la entrada se distribuye un cuestionario que el público tiene que rellenar y que será el punto de partida de lo que sucederá durante la función. El espectáculo acaba siendo una especie de exorcismo colectivo que se realiza cuando los performers se dirigen, cuestionario en mano, directamente a un grupo de espectadores o incluso a un solo individuo, refiriéndose directamente a sus debilidades emocionales. En todos estos casos, el público contribuye en el sentido más concreto de la palabra a la escritura de la obra; el resultado es que el espectáculo siempre varía, de

función en función. Con respecto a los espectáculos mencionados, podemos identificar cuatro diferentes tipologías de textualidad: 1) un texto *improvisado impredecible*, que surge de la respuesta de los participantes ocasionales en el primer contacto con los performers, cuando éstos aún no se han identificado como performers y el transeúnte no ha identificado la situación como ficción, lo que sucede en *Super Night Shot*; 2) un texto *improvisado predecible*, que surge cuando los participantes contestan a preguntas precisas. Aunque las respuestas no pueden ser programadas con anterioridad, pueden ser canalizadas en una dirección determinada: los performers, en ese caso, guían el diálogo hasta dónde quieren llegar, como sucede, por ejemplo, en *Revolution now!*; 3) un texto *sugerido por el espectador*, antes del espectáculo, y luego fijado, producto siempre diferente de un público siempre diferente, como en *Me, the Monster*; 4) un texto *sugerido al espectador* cuando éste se convierte en performer, a partir de un texto definido pero ofrecido de manera variada, cada vez por distintos espectadores-performers, como en *Gob Squad's Kitchen*. El papel de los Gob Squad se acerca al de un *anchorman* que alimenta el debate y lo guía dentro de la estructura estable que el *show* debe mantener para seguir su curso. El espectáculo está construido por una serie de «marcos contenedores», momentos necesarios fijos, que determinan el ritmo de lo que acontece. Todo se juega en la tensión que se crea entre esta estructura estable, más o menos elaborada y más o menos visible, y la improvisación, la variación sobre el tema. Lo que alimenta esta tensión es precisamente la intervención del participante ocasional y del espectador, que aportan siempre un elemento incierto, mutable.

La dramaturgia asume aquí dos tareas básicas: por un lado, es ocasión para la improvisación; por el otro, establece pautas y marcos fijos. El texto permite que el espectáculo mantenga cierta estructura reconocible; de hecho, siempre hay algún momento, algunas citas pactadas, en que los performers o los participantes *tienen que* decir determinadas palabras. En el caso de los «performers no profesionales», como los expertos, los espectadores involucrados o los participantes ocasionales, la situación se juega sobre el contraste entre acto enunciativo y contenido de la enunciación. El valor del texto, paradójicamente, no disminuye por una mala enunciación o actuación (como ocurriría en la representación dramática), sino que, por lo contrario, adquiere relieve, ya que ese texto es percibido como elemento esencial: texto que, a pesar de las condiciones de enunciación adversas, *es absolutamente necesario que sea dicho*, y que sea dicho *en aquel momento*.

Si performers y espectadores están creando el espectáculo a partir de su propio diálogo, ¿qué ocurre con el autor? En los casos examinados el autor se convierte en una especie de organizador del evento teatral, garante del

hecho de que el dispositivo dramatúrgico se ponga en marcha correctamente; pero garante sólo hasta cierto punto de que el dispositivo funcione tal y como estaba previsto. Rimini Protokoll y Gob Squad todavía utilizan el texto para proporcionar una estructura lógica mínima al espectáculo; sin embargo, elemento central del espectáculo no es *lo que* se cuenta, sino *cómo* se cuenta; no es la *fabula*, sino sus condiciones de emergencia. Las historias contadas acaban siendo casi una excusa para hacer teatro; un teatro de actos reales, llevados a cabo por individuos reales que no están sujetos a la lógica interna de la *fabula*, sino que la manipulan.

Estos ejemplos han demostrado que el texto todavía puede ser utilizado como un hilo lógico, pero sin tener que estructurarse como drama y jugando siempre con la conciencia de ser parte de un hecho real. Demostrando cómo, a pesar de rechazar el filtro de la dramatización, el intento de controlar la realidad, a través de la narración o la dramaturgización de la vida, es un instinto natural y siempre activo en el receptor que nace y se educa dentro de nuestro contexto cultural. Al mismo tiempo, una determinada manera de usar el texto puede invitar a la colaboración entre performer y espectador con el fin de romper la previsibilidad del espectáculo y permitir cierto margen para la improvisación, proporcionado por la irrupción del elemento aleatorio. Para reivindicar que, como señala José Antonio Sánchez, «la obra no representa, es un momento de la realidad» (Sánchez 2002, 113). Tanto cuando la cotidianeidad del día a día entra en el teatro, como cuando el teatro se escapa de la sala y se asoma a la realidad cotidiana, asistimos en última instancia a la eliminación de un filtro: el de la representación dramática. Si el sistema de representación de lo real se derrumba con la invasión (bárbara) de la realidad misma, nos encontramos ante el caos que toda revolución implica. El evento teatral se revela ahora la ocasión en que el mundo se manifiesta delante del individuo ya no sujeto al orden del *logos*, sino en su naturaleza cruda, real. El teatro pasa finalmente de ser percibido como el lugar ideal de la ficción a ser percibido como espacio concreto de la realidad, predisponiéndose a evidenciar esa brecha con la tradición anterior, y llevando al espectador a reflexionar sobre la construcción de la realidad a través de la ficción, también en su vida cotidiana, en el día a día.

Bibliografía citada

- Dreyse, Miriam, y Florian Malzacher, ed. 2007. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlín: Alexander Verlag.
- Gob Squad, ed. 2003. *Super Night Shot*, programa de mano. Berlín: Volksbühne.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2008. *Estética*. Buenos Aires: Losada.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *El teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Sánchez, José Antonio. 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Szondi, Peter. 1994. *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Destino.

Discurso escénico y corporalidad

José Antonio Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

Quisiera abordar la pregunta que se formula en la convocatoria de este seminario proponiendo una reflexión sobre el trabajo de una serie de autores dramáticos que son al mismo tiempo actores y en cuya obra no resulta fácil establecer la distinción entre creación dramática y creación escénica.

Que los autores sean al mismo tiempo actores no es nada nuevo. Muchos autores han sido actores a lo largo de la historia. Pero en el siglo xx, el compromiso de algunos autores con la actuación estuvo determinado por una decisión ética. La decisión ética no es la única, sabemos bien que existen otras razones poderosas: políticas, de coherencia poética, etc. Pero hoy me gustaría explorar la justificación ética que subyace a ese compromiso.

Que los autores sean actores por una razón ética es algo propio de la modernidad, es consecuencia de haber asumido una responsabilidad ética y al mismo tiempo de haberse hecho conscientes de una condición vulnerable del autor. Poner el cuerpo en escena es consecuencia de estos dos factores.

La consciencia de la responsabilidad ética en cuanto ciudadano es algo que se puede retrotraer al inicio de la dramaturgia ilustrada, con Denis Diderot y Gotthold Ephraim Lessing. La consciencia de la responsabilidad ética en cuanto dramaturgo, en relación a la comunidad artística, es algo más reciente, y podríamos situarla en el cambio del siglo xix al xx, en la obra de Luigi Pirandello o Federico García Lorca.

Esta consciencia por sí misma no implica poner el cuerpo literalmente. García Lorca puso el cuerpo metafóricamente. Samuel Beckett fue un paso más allá, y de algún modo se descorporeizó, trasladando su cuerpo a las palabras, de modo que la escena de Lorca es corporal, y el texto de Beckett es corporal.

Pero el paso decisivo es la consciencia de la vulnerabilidad del autor, que ya está en ambos, pero que se radicaliza un poco más tarde, coincidiendo con las experiencias revolucionarias de los años sesenta y la muerte del autor postestructuralista. El desplazamiento de la subjetividad del individuo al colectivo y el desplazamiento de la autoría del individuo al lenguaje condicionan la posición del autor en el proceso de creación escénica, una vez se rompe la «cadena de producción tradicional autor-productor-director-escaño-actores, etc.» y la autoría se colectiviza o se disuelve.

La crisis del autor es paralela a la crisis experimentada por aquellos artistas, escritores o filósofos que optaron por el silencio. Susan Sontag se refiere a esta experiencia en *Aesthetics of silence*. En cierto modo, es la realización de lo que se anuncia en la última producción dramática de Beckett: la tensión del texto por abolirse a sí mismo. No se trata de una desaparición del autor como consecuencia de una hostilidad del resto de agentes escénicos. Es el autor el que decide acabar con el texto para salvarse a sí mismo. Y ya no como autor dramático, sino como artista.

Therefore, art comes to be estimated as something to be overthrown. A new element enters the art-work and becomes constitutive of it: the appeal (tacit or overt) for its own abolition — and, ultimately, for the abolition of art itself. [...] Rimbaud has gone to Abyssinia to make his fortune in the slave trade. Wittgenstein has first chosen schoolteaching, then mental work as a hospital orderly. Duchamp has turned to chess. And, accompanying these exemplary renunciations of a vocation, each man has declared that he considers his previous achievements in poetry, philosophy, or art as trifling, of no importance. But the choice of permanent silence doesn't negate their work. On the contrary, it imparts retroactively an added power and authority to what was broken off; disavowal of the work becoming a new source of its validity, a certificate of unchallengeable seriousness. That seriousness consists in not regarding art (or philosophy practiced as an art form: Wittgenstein) as something whose seriousness lasts forever, an 'end', a permanent vehicle for spiritual ambition. The truly serious attitude is one that regards art as a 'means' to something that can perhaps be achieved only by abandoning art; judged more impatiently, art is a false way or (the word of the Dada artist Jacques Vaché) a stupidity (Sontag 1969, 6).

¿Qué queda del artista que renuncia a producir un texto?

Queda su propio cuerpo.

El cuerpo aparece como la única salvación respecto a la «estupidez» del arte, o en el caso que nos ocupa, la estupidez del teatro. Pero si el cuerpo es la salvación, el teatro puede retornar entonces como un instrumento de la acción del cuerpo, y con el teatro un cierto modo de teatralidad.

La encarnación de la dramaturgia no es entonces una huida, sino un retorno. Es una salida al conflicto ético que conduce a la abolición de la práctica artística y con ella de la práctica dramatúrgica. ¿Cómo retornar del silencio al que destina la escritura beckettiana? La escritura rapsódica, como se sugiere en el texto, puede ser una opción. La escritura corporal es otra opción.

Si la dramaturgia encarnada es respuesta a un dilema ético, ella misma debe ser contemplada como una opción ética. No se trata meramente de una circunstancia biográfica-profesional. Y tampoco de una elección for-

mal. O si lo fuera, sólo sería justificable en cuanto al mismo tiempo se trata de una opción ética.

Cuando hablo de ética hablo de aquello que se activa en la decisión individual, y que puede ser o no coincidente con la moral vigente o consensuada. La ética es indisociable de la libertad individual, se manifiesta en las decisiones morales del individuo. Se consolida en el tiempo, en la sucesión y en la coherencia de tales decisiones. Pero se manifiesta siempre en el presente, se hace efectiva en el presente de la toma de decisiones. ¿Cabe una ética más allá de la presencia en el presente? La ética no es una «reserva» que genere beneficios futuros, no puede ser entendida en términos de producción, sino en términos de práctica. Tampoco es un conocimiento que sirva para juzgar y analizar las decisiones de otros, sino algo que se hace efectivo en el hacer, en la acción.

Tratemos de concretar mediante algunos ejemplos.

Eduardo Pavlovsky, el dramaturgo argentino fallecido hace apenas unos días, decidió titular *La ética del cuerpo* esa publicación en la que, por medio de entrevistas, da cuenta de su concepción de la práctica escénica (Pavlovsky 2001). Pavlovsky se dio a conocer internacionalmente con su obra *El señor Galíndez* estrenada el 18 de enero de 1973 en el Teatro Payró de Buenos Aires, y presentada posteriormente en numerosas ciudades argentinas y europeas. La pieza indagaba la «banalidad del mal» en la rutina de un torturador, interpretado por el propio Pavlovsky, y sus ayudantes. No era una pieza realista, sino una pieza sintética, en la que la investigación psicoanalítica sobre la patología del torturador coincidía con una denuncia de la tortura como institución. En 1973 ya existía tortura en Argentina, y en toda Latinoamérica, como Pavlovsky y Hugo Kogan (el director de la obra) recordaban en el prólogo a la edición de 1974 (Pavlovsky 1989, 81), pero fue la Junta Militar, que asumió el poder tras el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, la que la institucionalizó en Argentina como instrumento de represión política. Poco después del estreno de *Telarañas* (1977), Pavlovsky hubo de exiliarse en Uruguay, Brasil, y finalmente en España. Aquí trabajó durante algunos años, hasta que en 1981 decidió «desexiliarse» e incorporarse a Teatro Abierto, un movimiento de resistencia organizado a principios de los ochenta por intelectuales comprometidos con una trayectoria creativa y militante en la dos décadas anteriores, y en el que participaron entre otros Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Roberto Cosa, Ricardo Monti, Osvaldo Dragún y Mauricio Kartún, entre otros. En 1983 estrenó *El señor Laforgue*, a la que siguieron, entre otras, *Paso de dos* (1990) y *Rojos globos rojos* (1994).

La ética el cuerpo no es el testimonio de un actor, es el testimonio de una persona que no consideró que existieran barreras precisas entre su prácti-

ca como escritor, actor, director y terapeuta. Porque esas distintas dedicaciones están también determinadas por decisiones éticas y debates políticos. Y la atención a éstas es prioritaria respecto a cualquier discusión sobre medios o formas.

De hecho, para Pavlovsky, la creación artística no constituye un lugar privilegiado para la reflexión sobre la ética, y ésta encuentra tanto apoyo en su experiencia como actor cuanto en su experiencia como psicoterapeuta. Pavlovsky recuerda que una de las motivaciones que llevó a la fundación en 1971 de Plataforma (una organización de psicoanalistas de izquierda que intentaban inscribir su práctica en la realidad histórico-social y en el debate político) fue la realización de una ética anti-autoritaria que contribuyera a la generación de nuevas subjetividades. «La ética en la clínica grupal es aceptar que las pequeñas verdades que logramos en las sesiones a veces son las producidas por el grupo y no las que cree tener el coordinador» (Pavlovsky 2001, 141). Pavlovsky la denomina “ética del acto”, pues no se desprende de reflexiones librescas, sino que se realiza en la práctica, en la toma de decisiones cotidianas y en la implicación que cada cual asume en relación con la realidad social y política.

Eso es para mí la ética: no decir cualquier cosa según las circunstancias lo exijan. [...] Uno puede, con ciertas cosas, ser plástico y decir: «Me equivoqué». Pero hay ciertas cosas en las que uno no puede decir «Me equivoqué» y dar un cambio radical total ideológico. Lo que nadie puede hacerse es el distraído. [...] En *Rojos globos rojos* (1994) El Cardenal lo dice claramente: «Qué lindo es decir todos los días lo mismo en este país y no andar cambiando de un lado para el otro». Esta es la única ética de la que yo puedo hablar: la del acto. La del compromiso irrevocable. No conozco otra. Por eso pienso también que Teatro Abierto fue un acto de enunciación ético. Se puso el cuerpo (Pavlovsky 2001, 141-2).

Pavlovsky ya sabía lo que implicaba «poner el cuerpo»; durante las representaciones de *El señor Galíndez*, se había producido una tentativa de atentado con bomba en el teatro Payró. «En la ética del acto siempre se corre peligro. Es el riesgo. Siempre fue así. No lo inventamos nosotros» (2001, 142).

Rojos globos rojos es una obra construida como una suma de fragmentos, que se montan en el cuerpo de El Cardenal, interpretado por el propio Pavlovsky. La palabra sólo tiene sentido en cuanto acto, y el acto exige la presencia. El teatro de Pavlovsky es un teatro « eminentemente corporal » (Pavlovsky 2001, 173). El dramaturgo pone su cuerpo en cuanto actor, pero no con una voluntad exhibicionista. En contra de la opinión extendida sobre la tendencia exhibicionista de los actores, Pavlovsky descubrió en el teatro

pobre de Jerzy Grotowsky un modelo de actor antiexhibicionista, «el hombre que se ofrece en su máximo grado de desnudez, desprovisto de muecas y gestos impostados» (2001, 73). De aquí resulta la idea de «teatro como lugar de exposición, no de exhibición, de desnudez frente a los propios estados emocionales» (ibid).

La representación escénica, en la práctica de Pavlovsky, queda muy lejos de la ejecución aséptica del virtuoso: está plagada de riesgos. Riesgos concretos, derivados del compromiso político asumido en cada momento. Pero riesgos también personales, derivados del grado de implicación del autor-actor en la encarnación de las ideas y las experiencias.

[...] para mí el teatro fue y es un constante descubrimiento de mí mismo. Cuando ensayo descubro que estoy tocando distintas facetas de mi vida, pero cuando lo más personal llega a un nivel estético, lo mío ya no es mío. Ya no es solo personal, sino también producto de un social-histórico determinado (Pavlovsky 2001, 23).

Este «lo mío ya no es mío» remite al proceso de transformación del actor en «uno cualquiera». El actor se vacía de sí para convertirse no en un personaje con identidad definida, sino «uno cualquiera». Y cuando esto se hace no por virtuosismo, sino para hacer valer un discurso silenciado, este sacrificio adquiere una dimensión ética. La ética sólo existe en relación, en relación con los otros, y los otros en este caso son tanto los espectadores como aquellos que adquieren representación en el vaciamiento del actor.

Ahora bien, ¿qué tipo de vaciamiento es éste del que habla Pavlovsky? Sin duda, muy distinto al vaciamiento grotowskiano, sería más bien algo intermedio entre el vaciamiento sacrificial de Artaud y el vaciamiento subjetivo de Brecht. Lo podemos reconocer en algunos trabajos de arte corporal o en algunos trabajos escénicos recientes. Esto es efectivo cuando uno llega al punto en que efectivamente la privacidad se interrumpe, se alcanza una cierta borradura de la identidad personal y el actor se pone en condición de ser «un cualquiera», no «cualquiera», sino un hombre o una mujer cualquiera (Agamben 1978, 10).

Ser «cualquiera» es lo contrario de ser un virtuoso. Pero ¿de qué servía ser un virtuoso bajo el régimen dictatorial de Videla o el de tantos otros generales corruptos que sembraron el sufrimiento, la humillación y la muerte? A diferencia de lo que ocurrió en Perú, Colombia, Guatemala, El Salvador o México, donde las poblaciones indígenas fueron las más castigadas, durante los años de represión militar neoliberal en el cono Sur, cualquiera podía ser considerado enemigo. De hecho, numerosos artistas e intelectuales de clase media fueron arrestados, torturados y en muchos casos desapa-

recidos o asesinados. En aquellos años, no se trataba de poner el cuerpo al lado de la víctima efectiva o potencial: se trataba de poner el propio cuerpo en riesgo. Ser o no ser artista resultaba indiferente. Algunos de los actos de resistencia más poderosos de aquellos años fueron realizados por personas que no eran artistas, que eran personas «cualquiera». Entre ellas, sigue sobrecogiéndome la valentía de las Madres, que «pusieron su cuerpo» a riesgo de compartir, como así ocurrió en algunos casos, el destino de sus hijas o hijos.

Podríamos considerar que las circunstancias de Pavlovsky eran excepcionales.

No lo eran tanto. En la década de los setenta, en muy pocos territorios fuera de la Europa *autista* los ciudadanos vivían regímenes democráticos.

Pavlovsky respondió al cuestionamiento ético con ética.

Es decir, si es la responsabilidad ética la que me pone en cuestión como autor, entonces debe ser un ejercicio de ética lo único que me justifica como autor.

¿Cuál era el conflicto ético que se presentaba a un autor en torno 1970?

La escena es un lugar concreto. El teatro ocurre en el encuentro de cuerpos que actúan o representan ante otros cuerpos o con otros cuerpos. ¿Qué sentido tiene que el discurso venga impuesto por un cuerpo ausente? ¿Qué sentido tiene que una subjetividad única determine o condicione al resto de subjetividades implicadas? ¿Esa imposición de autoría no sería cómplice del sistema jerárquico y patriarcal que regía las sociedades postbélicas y que habría renacido en las dictaduras latinoamericanas?

La pregunta se hacía más urgente precisamente en el contexto de dictaduras. ¿Qué derecho tenía un cuerpo ausente a lanzar a otros cuerpos presentes a la arena y asumir los riesgos de la censura o de la detención?

Pavlovsky decidió poner el cuerpo. Primero de modo solidario. Después de modo literal. Poner el cuerpo, pero no en el modo del virtuoso ni en el modo del dominador, sino en el modo del cuerpo vulnerable.

Poner el cuerpo no significa literalmente que el autor, el director, o el actor-autor se planten sobre el escenario, frente a la cámara, sobre el estrado y actúen ante su auditorio. Ponerse en escena significa más bien asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en la realización del discurso (sea verbal, visual, físico o virtual).

Poner el cuerpo es el modo que muchos artistas conceptuales eligieron en la década de los setenta para responder artísticamente a los regímenes dictatoriales.

«Poner el cuerpo» es uno de los principios que guían las prácticas de resistencia contemporánea, pero también una de las ideas de fuerza con la que se abordó la recuperación de las prácticas conceptuales latinoamericanas

de los años setenta y ochenta. A diferencia de lo que ocurrió en Europa o Norteamérica, el conceptualismo de esas décadas no convivió en América Latina con la pacífica posmodernidad, sino con sociedades gobernadas por regímenes dictatoriales y/o sometidas a estados de violencia. El arte conceptual latinoamericano fue *naturalmente* un arte político. Y el arte de acción, y muy especialmente el arte corporal, fue una práctica de alto riesgo, no porque voluntariamente los artistas practicaran la violencia sobre sus cuerpos, sino por la vulnerabilidad de esos mismos cuerpos respecto al aparato de represión y control. La exposición *Perder la forma humana* (2012), comisariada por el colectivo Conceptualismos del Sur, ofreció un inventario y algunas propuestas de lectura historiográfica de aquellos años en los que la práctica artística coincidía necesariamente con el activismo, y en los que el activismo de género podía operar no sólo en el ámbito micropolítico sino directamente en el macropolítico. El activismo atravesó también las prácticas artísticas y literarias de artistas y escritores que si bien no concibieron su producción en estos términos, se negaron, como advirtió Pavlovsky, a «hacerse el distraído».

«Poner el cuerpo» es una decisión ética que abre una acción política. «Poner el cuerpo» es un acto de libertad. La acción es social siempre que sea experiencia y no meramente vivencia. La acción es además política si la experiencia se da o incide en la esfera pública y no queda clausurada ni como vivencia ni como representación de una experiencia. La efectividad de la acción política no suele ser directa, sino más bien simbólica. Que ese simbolismo sea o no artístico no es sustancial, sino dependiente de la función que se le asigne en cada momento.

«Poner el cuerpo» implica estar dispuesto a la renuncia personal en beneficio de un colectivo, de una idea, de un proyecto de convivencia. «Poner el cuerpo» tiene una dimensión ceremonial, que puede realizarse como celebración de la vida, de manera festiva (en una manifestación, en una danza, en una acción ciudadana), pero puede también realizarse dolorosamente, incluso trágicamente, poniendo en juego el propio destino, la libertad o la vida misma. Los artistas que trabajaron con su cuerpo en los años setenta realizaron en algunos casos prácticas que ponían en riesgo su integridad física o, cuando menos, implicaban un sufrimiento no impuesto. El sacrificio personal era intrínseco a acciones que denunciaban la asepsia de las sociedades del bienestar y la indiferencia ante el dolor de los otros. El sacrificio podía también ser entendido como el único medio para que una acción individual alcanzara la resonancia simbólica suficiente para significar o representar el dolor de los otros. En las prácticas escénicas y visuales latinoamericanas de esos mismos años, el sacrificio concreto o simbólico asu-

mido por actores o artistas en la realización de sus prácticas no agotaba los riesgos. Sin embargo, el sacrificio (sea cual sea el modo en que éste se practicara) era entendido como uno de los medios posibles para justificar la representación del dolor de los otros, no la representación dramática, sino la representación mimética o sintética de ese dolor.

Poner el cuerpo es también el modo en que muchos autores contemporáneos han podido resolver la contradicción ética entre su voluntad de comprometerse activamente en un discurso y la ficción inherente a toda representación, que podría cancelar ese compromiso.

Considero que Angélica Liddell es una de las autoras en cuya obra esa urgencia ética se ha mantenido con más fuerza. La tentación de abolir la práctica artística y con ella la escritura dramática sólo se sostiene gracias a una decisión ética que no está en el origen de su producción, sino que se actualiza cada día en las decisiones y en los actos.

Al igual que en Pavlovsky, en la práctica artística de Liddell prima una «ética del acto». Esta ética se manifiesta como una lucha contra la moral y contra la cultura, como tentativas de clausurar el deseo y la creación:

Yo creo que la ética es simplemente el deseo de decir algo acerca de lo bueno. La ética como deseo puede existir. [...] La ética [...] es únicamente el deseo desesperado de decir algo acerca de lo bueno, la verdadera ética es inapresable, pero en cuanto podemos nombrarla, ética, podemos convertirla en deseo (Liddell 2014, 61–62).

La ética del artista se manifestaría en su lucha constante contra las representaciones que componen la cultura. Pero el medio que el artista utiliza para ello (y esto es especialmente notorio en el caso de Liddell) no es otro que el de la puesta en escena de nuevas representaciones.

El trabajo escénico de Angélica Liddell muestra cómo el compromiso con lo real puede ser compatible con una apuesta decidida por la representación, y cómo el ejercicio metadramático no remite a un barroquismo perverso, sino a una utilización de lo barroco que permite una relación honesta con los otros (con los actores no profesionales invitados a escena) y con la realidad en la que se pretende intervenir simbólicamente.

Como el de Pavlovsky, el de Liddell es un teatro de la indignación y de la rabia. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) manifestaba la indignación por las decenas de muertes de inmigrantes subsaharianos en su tentativa de cruzar el estrecho de Gibraltar para alcanzar las costas españolas, en contraste con la actitud no sólo indiferente sino incluso cómplice y reactiva de la sociedad y los responsables políticos. *Y cómo no se pudo* *Blancanieves* (2005) trataba sobre la violencia de las guerras invisibles, la ex-

perencia horrible de los niños soldados, y concretamente la de una niña soldado en la que la propia Angélica proyectaba su experiencia personal, forzándola hasta conseguir representarse lo suficiente como para actuar. *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007) manifestaba la indignación por la conversión de Europa en una fortaleza inexpugnable a los inmigrantes, un tema que en 2007 refería a los inmigrantes económicos del Magreb y el África subsahariana y hoy referiría a los refugiados políticos de Oriente Medio. Pero, a diferencia de las producciones anteriores, que eran producciones independientes, de pequeño formato, *Perro muerto* fue una coproducción del Centro Dramático Nacional de España, que se estrenó en el Teatro Valle-Inclán de Madrid (el espacio del CDN supuestamente dedicado a las «nuevas dramaturgias»). Para mantener la potencia de la rabia, Angélica Liddell debía partir de un ejercicio de humildad: ella no se presentaría como autora relevante y actriz virtuosa que lleva de la mano a la mujer inmigrante, a la que Europa le niega el acceso. Se presentaría como parte de ese sistema que convierte a la mujer inmigrante en un cuerpo marginal, pero que también convierte a las actrices y actores en putas, bufones o perros.

En contraste con los cuerpos virtuosos que empoderan a los actores hasta convertirlos en superiores tanto a los espectadores como a las personas a las que representan, los actores que acompañaban a Angélica Liddell sobre el escenario del Teatro Valle Inclán eran presentados como perros. Así comienza el primer monólogo interpretado por Angélica, en el papel de «Perro»:

Soy un punto resentido y un puto inadaptado.
 soy un puto actor que hace de perro,
 por una puta vez en su puta vida,
 después de las cucarachas,
 en un Teatro Nacional
 porque un perro cobra más que un puto actor.
 Eso dijeron en el Teatro Nacional. [...]
 Un actor de mierda, un puto actor.
 No las putas divas de la interpretación sino un puto actor.
 Y la directora hija de puta
 decidió sustituir al perro real por un puto actor.
 Y después decidió interpretar ella misma al puto actor que hace de puto perro
 (Liddell 2007, 169).

Angélica, en efecto, descubrió que los seguros y cuidados necesarios para presentar a un perro sobre el escenario del Teatro Nacional eran más cos-

tosos que el sueldo de un actor. Este descubrimiento añadió una justificación interna a la necesidad de degradación que ella misma se impuso para afrontar el reto ético de representar en el espacio institucional una denuncia de la construcción europea como una fortaleza en cuyo interior se traiciona tanto el humanismo como los principios democráticos que justificaron su construcción y en el exterior de la cual se es indiferente al sufrimiento, contemplado como un daño colateral, motivado por desigualdades económicas y sociales y regímenes autoritarios que resulta muy conveniente sostener para satisfacer las demandas de seguridad y consumo de los ciudadanos reconocidos como tales dentro de las fronteras y garantizar su bienestar.

En «El simulacro y su doble: la amenaza de los cuerpos crudos», Alba Rico denunciaba la consideración de los inmigrantes, en cuanto no ciudadanos, como cuerpos privados de derechos. Lo hacía a partir de una reflexión sobre el contraste entre la imagen ampliada del cuerpo perfecto sobre una valla publicitaria y el cuerpo real de una joven prostituta ecuatoriana, apoyada sobre la pared junto a esa misma valla. El cuerpo casi desnudo de la prostituta prematuramente avejentada resulta especialmente molesto en cuanto interferencia del cuerpo casi desnudo de la modelo de belleza incorruptible. El cuerpo real sabotea el placer que ofrece la imagen del cuerpo, pero sabotea también la promesa de felicidad con que la fantasía publicitaria contribuye al sometimiento y la modelización de las subjetividades.

Lo que nos molesta de los inmigrantes, en definitiva, es que *no hayan superado el cuerpo*, esa antigualla mortal. Los cuerpos son antiguos, como sugería el filósofo Gunther Anders, por comparación con nuestras máquinas, mucho más perfectas, veloces y previsibles... Pero los cuerpos son antiguos, también o sobre todo, en el circuito hegemónico de las mercancías, cuya renovación acelerada marca el ritmo de los ciclos vitales e imprime a nuestros cuerpos la culpa de una duración excesiva. [...] La pobreza, la enfermedad y el delito, al contrario que sus contrarios, *tienen cuerpo* [...] (Alba Rico 2007, 3326).

A los ciudadanos europeos se les instruye para cuidar sus cuerpos con una alimentación «equilibrada», practicando ejercicio físico y diversas técnicas corporales, extremando las precauciones higiénicas, consumiendo complementos químicos y, cuando es necesario, sometiéndose a intervenciones quirúrgicas que corrijan las desviaciones de la naturaleza. Al cuidar nuestros cuerpos, en realidad lo que buscamos es desprendernos del cuerpo: ser jóvenes tanto como sea posible (aunque en muchos casos el precio sea renunciar a la experiencia), evitar el dolor tanto como sea posible (aunque en muchos casos el precio sea renunciar al placer), evitar la fealdad

tanto como sea posible (aunque en muchos casos el precio sea el enmascaramiento). El objetivo es mantenerse el mayor tiempo posible en el circuito de la competencia y en la cadena de consumo. El ciudadano europeo prefiere la imagen al cuerpo, prefiere que su cuerpo sea una imagen, una imagen en la que no se proyecten sombras de fealdad, de dolor o de muerte. En cierto modo, el ciudadano europeo que cuida su cuerpo se parece mucho al virtuoso: de tanto cuidar su cuerpo, acaba negándolo.

En cambio, los inmigrantes no tienen derecho a la imagen. Son cuerpos. Se les permite entrar en cuanto cuerpos. Se les reserva trabajos físicos, en las que son sobre todo cuerpos: obreros manuales, limpiadoras, cuidadores. Pero:

¿Qué es un cuerpo? Una imagen degradada. [...] El límite y el fracaso de la globalización. [...] El resultado de una resta que resta precisamente aquello que protege y dignifica nuestros cuerpos. [...] El proceso mediante el cual se reduce a un hombre a su humanidad desnuda es el mismo proceso en virtud del cual se le excluye de la humanidad (Alba Rico 2007, 3499).

Al ser excluidos de la imagen, los inmigrantes son también excluidos del derecho. Hannah Arendt había advertido sobre la paradoja de los Derechos Humanos, que protegen no a los humanos, sino a los que son algo más que humanos, pues aquellos que son meramente humanos, cuerpos humanos, no son diferentes a otros cuerpos. Esto es lo que Giorgio Agamben teorizó bajo el concepto de «nuda vida».

En la última parte de la pieza, Angélica Liddell invitaba a Nasima, una joven inmigrante, que, a diferencia de los actores, no entraba en escena enmascarada, sino exhibiendo su identidad. Y, a diferencia de lo que ocurre en la realidad, no entraba en el teatro en cuanto cuerpo, como lo habían hecho los actores, sino en cuanto sujeto de derecho. La joven musulmana comenzaba su intervención con una cita de *El contrato social* de Jean-Jacques Rousseau:

La conservación del Estado es incompatible con la conservación del enemigo. Es preciso que uno de los dos perezca. Y cuando se hace perecer al culpable es menos como ciudadano que como enemigo.

Y continuaba con una denuncia de la hipocresía de los europeos y su traición a las ideas humanistas que también habían sido enunciadas por los pensadores ilustrados:

Y ahora..., decidme, ¿qué es Europa? [...]
 En Europa se compran y se venden las emociones y los deseos.
 Europa ha masacrado el pan y el amor.
 En Europa nadie ofrece nada
 sin esperar una recompensa a cambio. [...]
 Por eso tenemos que salir a matar a las calles de Europa,
 tenemos que matar para ser inocentes.
 Tenemos que matar a la gente de Europa
 para no disparar contra los africanos desarmados y hambrientos
 que saltan las alambradas construidas en Europa (Liddell 2007, 231-233).

Nasima no se ofrece a la compasión, sino que se dispone a la acción. Liddell sigue a Jean Genet y a Heiner Müller en su alineamiento con los excluidos de la representación. Esta Nasima recuerda a la Ofelia de *Die Hamletmaschine / La Máquinahamlet* (1977). Pero en su cuerpo habita una verdad que no necesariamente habitaba el personaje de Müller. ¿Constituye esto una justificación del terrorismo? Difícilmente una pieza de teatro puede alentar actos terroristas. Pero hay que ser muy ingenuo o muy arrogante para sorprenderse de que aquellos que son obligados a estar presentes como meros cuerpos, privados de representación, prefieran, como señala Alba Rico, identificarse como musulmanes, como chechenos, como afganos, y que prefieran «ser enemigos» e incluso «terroristas» a simples *otros desnudos* (Alba Rico 2007, 3523).

¿Qué legitima a Angélica Liddell como representante de los marginados? ¿Cómo garantizar que la presencia de Nasima en escena no es un mero recurso estético sino resultado de una decisión ética y una indignación política? En la poética de Angélica, lo que aporta la justificación es el sacrificio.

«Tal vez solo se puede ser ético desde el sufrimiento», había escrito en la introducción a *Perro muerto en tintorería*. «El poeta, el artista, lleva sobre sus imperfectos hombros de bufón el peso de millones de vejaciones» (Liddell 2008, 157) Para hacer visible esa carga, Angélica trasladó a la representación escénica las prácticas de autolesión y resistencia física que muchos artistas habían realizado como acciones en la década de los setenta del siglo pasado y que fueron espectacularizadas en los años posteriores.

El sacrificio no es solo literal o ritual, es también el sacrificio de la escritora que se convierte en actriz, el sacrificio de la directora que se convierte en bufón.

Bajtín recuerda que los bufones no son como los actores de teatro, que se desprenden del personaje al salir de escena; los bufones no se transforman:

[...] ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos (Bajtín 1947, 13).

El bufón no se transforma, simplemente se enmascara. Esa máscara le libera para hacer y decir lo que sin máscara podría ser constitutivo de delito. El bufón siempre es él mismo o ella misma, y en la actuación no se aleja de sí, sino que más bien se manifiesta al mismo tiempo en su condición personal y en su condición política. En tanto no se transforma, en tanto el bufón es siempre bufón, dentro y fuera de escena, no es extraña la simpatía que le profesa Bajtín, en cuanto los verdaderos bufones están abocados a vivir su vida como un acto ético. Puede resultar sorprendente que esos cuerpos incompletos, prestos a la obscenidad y a la representación de gestos inmorales, aparezcan como ejemplos de un actuar ético. Más sorprendente resulta que sean capaces de intervenir políticamente, poniendo en riesgo su cuerpo, y su vida, pero no su coherencia ética.

El bufón de Angélica resulta de su renuncia a los privilegios de su condición de dramaturga reconocida (e invitada a representar su obra en un teatro nacional) y su voluntad de ser actriz en escena, cuerpo entre cuerpos, mujer entre mujeres. El suyo es un bufón trágico, que realiza su misión por la vía del sacrificio:

Qué curioso que el bufón sea considerado un necio por aquellos que son los auténticos necios. Los verdaderos cretinos desprecian al falso cretino. Pero el bufón se libra de la sensación de servidumbre burlándose de aquellos que le contratan y de aquellos que pagan por verle, se burla de todos ellos haciendo bien su trabajo, haciendo arte. Eso le hace sentir menos necio, menos esclavo. Darse cuenta de todo lo que ocurre a su alrededor le hace sentir menos esclavo. Mencionar la palabra servidumbre ya le hace sentir menos esclavo. Distanciarse de la vanidad propia de su oficio ya le hace sentir menos esclavo. [...] En el fondo, el bufón también es un espectador, pero un espectador exigente. El bufón amplía el escenario al mundo donde actúa la sociedad entera (Liddell 2008, 157).

El bufón es la figura que permite a Angélica Liddell retornar del silencio al que parece condenada como voz subjetiva. La abdicación de lo personal abre el espacio de la teatralidad y del exceso. Un exceso que paradójicamente es consecuencia de una opción por la humildad, la humildad de la escritora que se reconoce bufona. El acto ético del bufón, cuerpo desmesu-

rado, salva Angélica de la abolición de la escritura a la que parecía condenada después de *Perro muerto*.

En el programa de mano de *La casa de la fuerza* (2008), se lee lo siguiente:

El día 2 de octubre de 2008, el día de mi cumpleaños, me sentía mal por el paso del tiempo [...] Prácticamente había dejado de leer y escribir. Había empezado a desarrollar un rechazo hacia la inteligencia, el arte, la cultura, el pensamiento... Ese mismo día, me apunté a un gimnasio [...] Descubrí que la extenuación física me ayudaba a soportar la derrota espiritual. Me agotaba. Eran ejercicios de preparación para la soledad. [...] *La Casa de la Fuerza* es [...] el sitio donde no somos amados, y hacemos ejercicios de no-sentimientos para compensar el exceso de sentimientos. Es el sitio de la humillación y de la frustración (Liddell 2009).

El resultado de esta decisión es un monumento a la vulnerabilidad. Un monumento, porque se trata de una producción con una duración de cinco horas y media y con importantes requerimientos de producción. Pero un monumento que expone la vulnerabilidad: de las participantes, actrices, músicos, niña y forzado, y de las mujeres a quienes está dedicado este monumento: las víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez.

Angélica Liddell llevó al extremo la ética (y la estética) del sacrificio mediante los castigos corporales que ella misma y en menor medida las actrices se infligen (descargas eléctricas, cortes, laceraciones, trabajos forzados...) y mediante el sobrecogedor relato del dolor moral ocasionado por el despecho amoroso y la posterior experiencia de soledad en Venecia. El dolor físico y moral sirve para crear el campo de exposición en que el dolor de los otros es revivido o repetido en el esfuerzo por representar (para la comprensión) sin representar (por suplantación) el sufrimiento de los palestinos masacrados en Gaza o las mujeres violadas y asesinadas en Ciudad Juárez.

Pero lo que es nuevo en esta pieza es el cuidado con que Angélica trata a sus actrices y a sus invitados. Esa relación de cuidado ya se había hecho visible en piezas anteriores, y muy especialmente en la relación mantenida con Nasima, la inmigrante invitada al escenario de *Perro muerto en tintorería*. El cuidado es la compensación por la exposición, pero también la afirmación de un espacio de autonomía al que no pueden acceder los enemigos (los psiquiatras, los agentes de inmigración, los racistas). El escenario en cuanto espacio autónomo sirve como lugar para la realización simbólica.

Angélica Liddell quiso cuidar simbólicamente a las mujeres a quienes nadie protegió de los instrumentos de la tortura y la violencia machista en Ciudad Juárez. Lo hizo a muchos kilómetros y algunos años de distancia, proyectando el cuidado que aquellas mujeres nunca recibieron sobre las

personas que la acompañaban en escena para la representación de *La casa de la fuerza*. La representación, el traer al presente el dolor silenciado de las mujeres y sus familias, que exigía la crueldad, es decir, la exposición de los cuerpos sufrientes y una ética del sacrificio, no era incompatible, sino convergente con la constitución sobre el escenario de una especie de fraternidad, cuidadosamente amalgamada mediante palabras amables, contactos suaves, caricias, miradas de comprensión y complicidad.

La ética del cuidado no se basa sólo en el reconocimiento del rostro asociado al lenguaje: se basa en el reconocimiento del cuerpo subjetivo. Y es la ética del cuidado la que se proyecta hacia el exterior. No se idealiza la realidad, se es consciente de la existencia de la violencia, de la injusticia, de los desequilibrios. Pero se opone a esa realidad inhumana la realización concreta de una relación humanista. El cuidado disuelve las máscaras sociales, se realiza como una relación entre cuerpos diferentes que se reconocen en la igualdad del sufrimiento. El cuidado suspende momentáneamente las identidades y las distancias físicas, opera en el nivel de los afectos. La mujer-directora deja de ser directora, la actriz-mexicana deja de ser mexicana y actriz y el hombre-fuerte deja de ser fuerte (y podría ser niño), pues a todos afectan del mismo modo los golpes y las caricias, las humillaciones y la poesía.

Angélica da una respuesta ética a una realidad que le afecta, poniendo su experiencia al servicio de la representación. No la experiencia de un momento o de un proceso, sino la experiencia de una creación artística que muestra la continuidad de un compromiso con la manifestación del dolor de los otros y de una vida entregada a la creación. En su continuidad de experiencia vital y producción artística, la práctica de Angélica Liddell podría ser un ejemplo preciso de la definición que Bajtin propuso de «acto ético»: «yo actúo mediante toda mi vida, y cada acto y cada vivencia aislada es un momento de mi vida en cuanto actuar ético» (Bajtin 1924, 9). El acto ético, para Bajtin, no corresponde a un momento, a una decisión aislada, sino que debe identificarse con la totalidad de la vida. Desde este punto de vista, no cabe duda de la coherencia entre la forma de vivir de Angélica Liddell (que ella misma publica a través de sus escritos en diversos medios) y sus producciones artísticas. Es la decisión ética la que anima la escritura y la que permite mantener el vínculo entre escritura y representación. La que permite incluso la producción de «monumentos» en una época tan alérgica a los monumentos como la nuestras. *La casa de la fuerza* es un monumento no hegemónico. Y al mismo tiempo manifestación de un «acto ético», o momento de un «acto ético». Su realidad como obra escénica resulta por ello difícilmente escindible de las singularidades subjetivas que las realizaron ni de las decisiones individuales que, en su imperfección, la dotaron de coherencia.

No pretendo que esta opción sea la única ni mucho menos absolutizar la presencia como garantía ética.

Por supuesto, hay otras decisiones éticas que determinan a la ausencia, como resulta evidente, por ejemplo, en la obra escénica de Rabih Mroué. Pero creo que ya he excedido el tiempo de presentación por hoy. De modo que dejaremos el tema de la ausencia para otro momento.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. [1978] 2001. *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Turín: Einaudi.
- Alba Rico, Santiago. 2007. *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*. Madrid: Akal. Edición electrónica.
- Bajtín, Mijail. [1924] 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Traducción de Tatiana Bubnova. Barcelona / San Juan: Antrhopos / Univ. de Puerto Rico.
- . [1941] 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Liddell, Angélica. 2007. *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*. En Denis Diderot, *El sobrino de Rameau* / Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería*. Madrid: Nórdica Libros.
- . 2008. «El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres». En Denis Diderot, *El sobrino de Rameau* / Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería*. Madrid: Nórdica Libros, 2008.
- . 2009. *La casa de la fuerza* (programa de mano). http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/obras/1523/casafuerza.pdf.
- . 2014. «Conferencia Wittgenstein», *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Con tinta me tienes.
- Pavlovsky, Eduardo. 1980. *La mueca, El señor Galíndez, Telarañas*. Madrid: Fundamentos.
- . 2001. *La ética del cuerpo: Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- Sontag, Susan. 1969. «Aesthetic of silence», *Styles of radical will*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

Hablo, luego pienso. Texto sin discurso y tecnología conservadora en el teatro con robots

Diana González Martín

Aarhus Universitet

El impulso de toda creación artística ambiciosa es encontrar nuevas formas de expresión que sean medios adecuados para nuevas inquietudes. En el marco de este Coloquio Internacional: «Drama contemporáneo: ¿renacimiento o extinción?» quisiera relativizar la disyuntiva que implica oponer si la tradición dramática renace o se extingue en nuestros días. Probablemente una de las enseñanzas más lúcidas del *Teatro posdramático* de Lehmann sea que el teatro es un arte multidisciplinar en sí mismo y que en él siempre intervienen varios elementos —y varios géneros— que lo hacen posible. Ya que todas las formas artísticas se van transformando a lo largo del tiempo, el drama no es una excepción. Voy a tratar de dilucidar qué rol juega una forma tradicional, pero transformada, como es el drama hoy, en realizaciones escénicas que se preguntan por distintos modos de interacción entre los seres humanos y los robots. ¿Tema nuevo, que requiere nuevas formas? Sí y no. Puesto que en el ser humano, desde el inicio de su historia, ha existido siempre esa necesidad de trascenderse a sí mismo y de crear dobles, amigos o antagonicos, de crear *otros* que lo ayuden a conocerse, a construir continuamente su identidad. Desde monstruos fantásticos, como los seres mitológicos greco-romanos o los vampiros, hombres lobo, la criatura de Frankenstein y Godzilla; pasando por el descubrimiento de que el yo está integrado por múltiples otros según propuso el psicoanálisis; y también la conciencia de que el horror no está fuera de nosotros, sino dentro, como expuso lúcidamente Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*; hasta los robots, que vienen fabricándose desde hace siglos y que pueden ser entendidos como los otros de nosotros seres humanos.

La ambivalencia de los fines científicos

Los primeros autómatas que se han registrado en la historia que conservamos datan alrededor del 1500 a.C., concretamente en la región de lo que hoy es Etiopía. Amenhotep construyó una estatua de Memon, el entonces rey, que emitía sonidos cuando la iluminaban los rayos del sol al amanecer. ¿Efectos especiales o un antecedente de los robots contemporáneos? Todo

robot es una herramienta que, en principio, nos facilita nuestro día a día a nosotros, seres humanos. La estatua de Memon tuvo la función de demarcar el poder que ostentaba el rey frente a los ciudadanos. Se trataba claramente de un mecanismo que representaba un poder hegemónico. Caso distinto a los robots industriales de *Robots Universales Rossum*, la obra de teatro que escribió Karel Čapek en 1920. En checo *robot* significa «esclavo». De nuevo una demostración de poder, pero en este caso, del dominio de los seres humanos sobre las herramientas que han creado para adaptarse y trascenderse, por muy sofisticadas que éstas sean. En una relación entre semejante y semejante o (sujeto y sujeto), Leonardo da Vinci empezó a construir en 1495, bajo el mecenazgo del duque de Milán, un autómatas con apariencia externa de armadura que escondía en su interior un sistema de poleas y contrapesos que le permitían caminar, sentarse, mover las articulaciones. Leonardo había visto el interior del cuerpo humano mediante la disección de cadáveres, que venía practicándose en algunos lugares de Europa desde el siglo XIII. Y en ese espíritu humanista del Renacimiento que entendía que el hombre, mediante su razón, era capaz de conocer y controlar los fenómenos naturales, Leonardo copió un mecanismo biológico en uno artificial. Semejante a la espectacularidad del autómatas trasunto del rey Memon, en 1515 Leonardo, esta vez bajo el mecenazgo de los Médici, maravilló al rey de Francia, Francisco I, con un león mecánico que abrió su pecho repleto de lirios. Siglos más tarde, siguiendo el convencimiento de pensadores ilustrados como Locke de que la tecnología es inherente a la naturaleza humana, Joseph Faber creó Euphonia, una cabeza mecánica que era capaz de hablar en varios idiomas.

Hoy en día, los robots no solo son capaces de hablar, sino incluso de improvisar y de aprender. ¿Pero pueden también pensar y sentir? ¿Pueden alcanzar la conciencia de saber que piensan, o sienten? Depende de lo que entendamos por pensamiento, sentimiento o conciencia. En general los científicos de Inteligencia Artificial no distinguen entre mente y cerebro. Una distinción fundamental para la filosofía y las humanidades en su conjunto, supone un estorbo para los científicos que buscan emular el mecanismo humano, aunque no en toda su complejidad. ¿Le importa a un robot ser consciente o no de que tiene un cerebro? O, mejor dicho, ¿le importa a un científico especializado en robótica crear un robot que tenga conciencia de sí mismo? La respuesta ahora mismo es: no demasiado. Por el momento urge más centrarse en lo que puede *verse*, como hizo Leonardo con su autómatas. Y el cerebro está ahí, ¿no?, podemos tocarlo, pesarlo, medirlo, quizá reproducir sus conexiones neuronales. Ésta es ahora mismo una prioridad en el plan de inversiones en investigación científica por parte de

la Comisión Europea. En su programa Horizonte_2020 ha incluido el *European Brain Project*, cuyos investigadores deben tener listo para 2023 un mapa en 3D del cerebro humano. El proyecto ha despertado, lógicamente, controversia, pero lo que me parece relevante compartir aquí es el hecho de que, como sabemos, toda herramienta puede usarse para fines distintos a los que impulsaron su creación. Hannah Arendt llamó la atención a los científicos que participaron en el diseño de la bomba atómica por su ingenuidad, por haber creído que formarían también parte de su aplicación, de sus posibles usos. De nuevo, este proyecto de mapear el cerebro humano que, en principio, pretende hacer una gran contribución a la medicina neuronal y psicológica, una vez esté creado, será herramienta a disposición de las manos en las que caiga. La tecnología, en sí misma, no contiene discurso. Los robots son como el ejemplo de la cuchara de Chomsky, pueden servir tanto para el bien como para el mal. De momento estas sofisticadas herramientas que son algunos robots, no lo son tanto en términos estéticos, y muchísimo menos en términos éticos. Esta ambivalencia en los objetivos de la investigación científica y en su necesidad de fondos para implementar sus productos tiene consecuencias perniciosas en las sociedades en que el poder adquisitivo de los ciudadanos es el que determina quién puede hacer uso de tales beneficios.

Teatro de interacción entre seres humanos y robots

Preocupada por el aplastante dominio de la ciencia y por la crisis dentro de los propios estudios en humanidades, pienso que tanto la teoría estética como las propias artes deberían preguntarse de modo serio qué pueden aportar las humanidades a las llamadas «ciencias duras». Indagando en ello di con algo sorprendente: existe una línea de investigación emergente denominada *Theatre human-robot interaction* [Teatro de interacción entre humanos y robots] (THRI), creada por científicos en ciencia robótica y practicada en sus laboratorios, que se sirve de los recursos del teatro para poner a prueba frente a un público los últimos hallazgos en robótica. Algunos nombres clave dentro de la investigación en THRI son Cyhntia Breazeal (MIT Media Lab), Tzung De-Lin (National Tsing Hua University, Taiwan), David V. Lu y William D. Smart (Washington University en St. Louis) y Kerstin Dautenhahn (University of Hertfordshire, UK). Se trata pues, de un posible subgénero teatral nacido en laboratorios científicos y puesto al servicio del diseño y la implementación de sus productos en nuestras sociedades. En concreto, el THRI trabaja con robots sociales y de entretenimiento. Se autodefine como teatro de interacción, es decir, en la escena suele haber un actor y un

robot que interactúan o, en las realizaciones más ambiciosas, un robot que interactúa con el público. En principio, teniendo en cuenta que THRI se presenta como teatro interactivo, la trama del texto o lo que Breazeal denomina en inglés *storyline* (Breazeal et al. 2003, 80) no puede estar acabada y cerrada antes de la performance, sino en proceso y abierta a la participación del público actor mientras el mismo acontecimiento escénico está teniendo lugar. Sin embargo, sucede escasamente, ya que, según argumentan los propios científicos, las limitaciones de los propios robots para la improvisación limitan el margen de acción de los humanos. Teniendo esto en cuenta, en las realizaciones escénicas de THRI normalmente interactúan actores y robots, pero sin la participación del público. Tales realizaciones cuentan además con lo que Breazeal denomina una trama *lineal* (Breazeal et al. 2003, 76). Llama la atención la distinción entre «linealidad» y «no linealidad» por parte de los científicos del THRI, pues es la interacción de agentes externos, como el público, la que rompe la linealidad. Mientras que, desde la perspectiva de los estudios sobre teatro, la linealidad o fragmentariedad de la trama puede ser —y con frecuencia es— ajena a la posible participación de los espectadores, ya que está contenida en el propio texto dramático. El entendimiento del teatro desde la perspectiva de los laboratorios que usan THRI se resume en el uso de una trama restringida, poco o ningún espacio para la improvisación y «cuarta pared» entre el público y la escena, haciendo imposible una verdadera interacción (Lu & Smart 2011, 473).

Asimismo, los temas abordados en estas realizaciones escénicas en lo que respecta a la convivencia entre humanos y robots son fundamentalmente la extrañeza, la frustración y el reemplazo, raramente una satisfactoria colaboración mutua. Un ejemplo de este tipo de trama lineal y restringida usada en THRI desde la perspectiva de la extrañeza y frustración por parte del usuario humano frente a los robots es la realización escénica *Roboscopie* creada por el artista francés Nicolas Darrot en colaboración con el Laboratorio de Análisis y Arquitectura de Sistemas (LAAS, Universidad de Toulouse) y presentada en Salle du Cap, en Toulouse, en 2011.¹ En ella el robot PR2 lee códigos de barras que le va presentando el actor que interpreta a un usuario humano. Cada uno de los códigos significa un objeto que los espectadores pueden ver en una pantalla situada en la parte superior de la escena, justo encima del espacio que ocupan PR2 y el único actor humano que aparece. A partir de un determinado momento PR2 toma la iniciativa y propone, prescindiendo de los códigos de barras, objetos reales que

¹ Enlace al vídeo de la realización escénica: <https://youtu.be/dODEuQJwBLw> (consultado el 8 de agosto de 2016).

le son proporcionados por un técnico fuera de la escena (pero visible para los espectadores). Este imprevisto molesta al actor humano que sale de la escena, en cuya ausencia PR2 explora por sí solo el espacio escénico sembrando el caos. Cuando regresa el actor humano ambos interactúan a partir de juegos (como tirar a la basura los papeles con los códigos de barras) y ejercicios de gimnasia propuestos por el robot. Cuando éste se vuelve demasiado amenazante, el actor humano interrumpe los ejercicios. La realización escénica termina con el actor humano explicándole al robot que se trata sólo de una «experiencia», como todo en la vida. El robot fue especialmente pre-programado para la realización escénica. Es decir, todas sus acciones y palabras, así como la trama entera, estaba de antemano registrada en su sistema.

Tecnología conservadora

Pese a que este planteamiento predomina en las realizaciones de THRI, desde el punto de vista de los científicos que trabajan con robots sociales y de entretenimiento, la participación y activa implicación del público es esencial, ya que algunos de los robots que están creando en estos momentos llegarán en un futuro no muy lejano a convivir con las personas, pasando de ser meras herramientas a convertirse en «compañeros», *partners*, como los denomina Breazeal (2003, 77). Ya que las reacciones humanas son impredecibles en su mayoría, los robots deben integrar softwares que les permitan comprender o incluso anticiparse a las necesidades de sus «amos» o, según los casos, «compañeros». Desde este punto de vista, el hecho de que el texto, así como la escenografía, condicionen de antemano la realización escénica, supone una limitación —cuando no un impedimento— para que los científicos en robótica social y de entretenimiento puedan alcanzar su fin último: la creación de máquinas autónomas que puedan verdaderamente interactuar con humanos en la cotidianidad en una relación de sujetos (y no de objeto —sirviente— y sujeto —amo). La principal justificación de este impedimento gira, como ya he mencionado, en torno a las limitaciones técnicas de los propios robots, que subyugan la innovación performativa. Es decir, la adaptación de las formas teatrales a los nuevos tiempos es en THRI reduccionista: ya que consiste en limitar las formas artísticas para adaptarlas al avance de la tecnología robótica. Tal reduccionismo es paradigmático en la investigación en inteligencia artificial, ya que en términos generales parte del presupuesto de que el cerebro humano puede copiarse (e incluso mejorarse) en un mecanismo artificial. Contribuciones desde la filosofía, como el artículo paradigmático de John R. Searle titulado «Is the Brain a Digital

Computer?» (1990) o las reflexiones de Fred Guerin «On Roboethics and the Robotic Human» (2014) denuncian la asunción entre los investigadores de ciencia robótica de que los procesos mentales son procesos computacionales y que, por tanto, el cerebro humano puede definirse por procesos sintácticos, más que semánticos. Tal conclusión supone para Guerin una terrible reducción de la naturaleza humana, insistiendo en que imaginación e ingenuidad, ambos rasgos esenciales de nuestra naturaleza, no son reducibles a números. La ciencia robótica se fundamenta en la copia y en la simulación de los organismos humanos: existe una diferencia esencial entre pensar o aparentar pensar. Tal distinción quedó claramente expuesta en el experimento de la caja o habitación china propuesto por Searle en respuesta al test de Turing: cualquiera puede repetir palabras en una lengua desconocida, lo que no significa que entienda el significado ni la intencionalidad de esas palabras. Todavía hoy los científicos de inteligencia artificial se devanan los sesos intentando refutar el argumento de Searle.

Por otro lado, además de un entendimiento de las formas teatrales limitadas por la estética dramática más convencional, es inquietante el modo en que funciona la identificación entre ética y estética en los laboratorios de THRI, haciendo corresponder las apariencias (en este caso de los robots) con las expectativas de los espectadores. Se busca que los robots sean aceptados en la vida cotidiana de los ciudadanos y para ello se diseñan artilugios de apariencia semi-humana que sean *agradables* y *entendibles* para el público, es decir, no demasiado ajenos pero tampoco exactamente iguales, ya que todo aquello que no sea humano y que no se comporte como tal en toda su riqueza crea rechazo para los usuarios que no ven cumplidas sus expectativas (Goetz et al. 2003, 59). La frustración de las expectativas de los espectadores es un recurso antiquísimo en la tradición de teatro en Occidente e importantísima para el texto dramático. La conocemos desde sus orígenes como *peripeteia*. Sin embargo, este recurso no garantiza un desafío para la percepción de los espectadores, ya que la *peripeteia* puede rastrear-se en las formas más convencionales y los espectadores están acostumbrados a su uso. Para desafiar la percepción de los espectadores hacen falta propuestas que les obliguen a crear ellos mismos nuevos recursos con los que ni siquiera sabían que podían contar. La voluntad última de los científicos en robótica social y de entretenimiento de imitar del modo más exacto posible la apariencia y la inteligencia humanas, difícilmente propone nuevas formas de percepción e interacción, ya que los espectadores y usuarios tenderán a usar los mismos parámetros ya conocidos en sus relaciones humanas. Pienso que también por este motivo, por querer emular a los humanos desde la ciencia robótica, desde THRI se toma la forma dramática más tra-

dicional como referencia, ya que el drama surgió como género teatral para emular el mundo de las relaciones entre los seres humanos. De ahí que el diálogo, el uso del lenguaje en la cotidianidad, sea aún su rasgo específico más definitorio. Sin embargo, plantear modelos de robots sociales y de entretenimiento que reproduzcan comportamientos humanos evita considerar lo que los robots pueden aportarnos de nuevo en nuestra cotidianidad. ¿De qué modo trascendernos a nosotros mismos? ¿Con qué medios cuenta la ciencia robótica para desafiar la propia naturaleza humana?

Sobre naturaleza humana hablaron por extenso en un debate televisivo Noam Chomsky y Michel Foucault en los setenta. Chomsky defendiendo lo genuino de la creatividad humana; Foucault discutiendo el propio concepto de naturaleza humana. Este evento sirvió a la directora estadounidense Annie Dorsen para crear su realización escénica *Hello Hi There!* (2010).² Más allá de considerar si puede hablarse de teatro en vivo en estas propuestas y de la dependencia mutua entre los recursos digitales y los escénicos tradicionales, Dorsen cuestiona hasta qué punto difieren las máquinas de los seres humanos, teniendo en cuenta la escasa infalibilidad del lenguaje humano para la comunicación y el entendimiento, equiparándolo, en su ridículo, a un diálogo entre dos *Macbooks*. Actores reemplazados por computadoras, esta propuesta de Dorsen no aporta nada sustancial a la investigación en THRI, ya que, pese a que la trama, constituida por el diálogo entre los *Macbooks*, no puede considerarse lineal y sí deja espacio para la improvisación ya que en cada realización escénica el diálogo es distinto y tiene lugar sólo una vez irrepitable, *Hello Hi There!* aborda el tema del reemplazo de los humanos (actores de teatro en este caso) por robots (*Macbooks*), en vez de hacer interactuar a ambos y a los espectadores en una búsqueda sobre las consecuencias de nuestra posible convivencia en un futuro cercano. Dorsen sencillamente sitúa dos computadoras en el lugar de la escena que normalmente ocuparían dos actores humanos y relega a dos pensadores como Chomsky y Foucault a un segundo plano a través de su diálogo televisivo enmudecido. La pregunta de si el teatro es también un arte digital en nuestros días en que los medios digitales forman parte indiscutible de nuestra cotidianidad debería formularse de otro modo: ¿en qué han contribuido los usos de los medios digitales a la creación de nuevas formas de teatro? El medio es el mensaje, sí, ¿pero hasta qué punto el uso de las tecnologías más innovadoras está reproduciendo esquemas tradicionales de pensamiento y formas estéticas propias del drama más convencional?

2 Enlace al vídeo de la realización escénica: <http://www.anniedorsen.com/showproject.php?id=6> (consultado el 8 de agosto de 2016).

Marcellí Antúnez lleva décadas elaborando respuestas a preguntas similares en creaciones como *JoAn* (1992) o *Pol* (2002) basadas en la interacción entre robots y espectadores. Al contrario que en las realizaciones de THRI, en estas propuestas de Antúnez la trama (llamada por él mismo «dramática») surge de la interacción. En estos casos las limitaciones de los robots, que están lejísimos de comportarse como humanos, no son un impedimento para ampliar los mecanismos de percepción y de interacción del público. Este hecho, sin embargo, no responde a la pregunta fundamental de si las últimas innovaciones en robótica y tecnología digital generan nuevos modos de comportamiento humano perceptibles en la escena y, por tanto, nuevos géneros teatrales.

El desafío de las artes

Son estas cuestiones, entre otras, las que considero cruciales para hacer frente a un momento en el que la tecnología está condicionando nuestros hábitos, nuestro modo de pensar e, incluso, lo que entendemos por ser humanos. Al hilo de estas reflexiones, pienso que una de las aspiraciones principales de las artes escénicas sería convencer a los científicos de THRI de que los recursos escénicos, la estética del teatro en sus múltiples formas, importa. Importa hasta el punto de ser decisiva en la impresión que sus robots pueden causar en los espectadores y, todavía más, en el propio diseño y configuración de tales artilugios. Desde mi punto de vista, la justificación del uso de determinada forma dramática debido a la limitación de los propios robots no es un argumento, ya que supone supeditar los recursos del teatro a los avances científicos. Sin embargo, mediante el uso en THRI de formas teatrales innovadoras, tanto la propia ciencia robótica como la estética de teatro se apoyarían en el enriquecimiento mutuo. El teatro, desde su dimensión social inherente, sabe que existen numerosas formas de interacción más allá del diálogo entre dos sujetos, a saber: el contacto físico, la mirada, la realización de una misma acción o sencillamente el encontrarse en un mismo momento en un mismo lugar. Explorar el sentido mismo de interacción desde la estética del teatro sería muy valioso para las propuestas del THRI. Lo que a mi juicio pueden aportar las humanidades y la teoría y práctica de teatro es un fundamento teórico que trabaje la intersección entre ética y estética, superando las identificaciones reduccionistas entre la apariencia de los robots y la percepción del público que aparecen en estudios como los de Goetz (2003).

Asimismo, el análisis de la recepción de los espectadores de THRI, fundamental para la investigación en ciencia robótica ya que avanza posibles escenarios de convivencia entre humanos y robots y el éxito o el fracaso de

tal convivencia, emplea cuestionarios y entrevistas que tienen como fin indagar en la cualidad de los robots, dejando de lado la percepción de los espectadores. Tal evaluación de los espectadores se basa en cuestionarios cerrados que sólo permiten respuestas negativas o positivas o que ya dan de antemano las opciones de respuesta (Breazeal et al. 2003; Lin et al. 2013). ¿Cómo va a ser posible entonces comprender a un nivel profundo las preocupaciones o sentimientos de los espectadores frente al uso cotidiano de los robots si se descarta el estudio de la posible intervención y espontaneidad del público en tales realizaciones escénicas? Cabría trabajar en la propuesta de una metodología empírica de análisis de la recepción que indague en los posibles prejuicios y asunciones así como transformaciones en la sensibilidad de los espectadores frente a los robots antes y después de interactuar con ellos.

Finalmente, en lo que se refiere a la adaptación del drama moderno a las nuevas tecnologías, es necesario que las propuestas escénicas de THRI profundicen en su noción de *interacción* entre humanos y robots y que, situando a los espectadores en el centro de sus pesquisas (en vez de a los robots), los conviertan en actores, adaptando técnicas performativas que cuentan ya con décadas de experiencia. En suma, la pervivencia del drama en este género propuesto desde la investigación en ciencia robótica que es THRI tiene lugar paradójicamente en su forma más convencional y se usa como herramienta en laboratorios que están desarrollando la tecnología más innovadora en cuanto a robótica. Las necesidades de ésta exigen de nuevas formas teatrales, las formas dramáticas más ambiciosas, las propuestas de interacción posdramáticas más exigentes con los espectadores. Exigen, en suma, que la interacción entre humanos y robots se produzca verdaderamente antes de que éstos pueblen nuestras casas, escuelas y lugares de trabajo, dando a los ciudadanos la posibilidad de interferir en los experimentos científicos y decidir sobre qué sociedades quieren habitar.

Referencias bibliográficas

- Breazeal, Cynthia et al. 2003. «Interactive Robot Theatre». *Communications of the ACM* 46,7: 76–85.
- Goetz, J. et al. 2003. «Matching Robot Appearance and Behavior to Tasks to Improve Human-Robot Cooperation». *Robot and Human Interactive Communication. Proceedings. RO-MAN. The 12th IEEE International Workshop on Robot and Human Interactive Communication, 19 (Oct. 31-Nov. 2, Milbrae, CA): 55–60.*

- Guerin, Fred. 2014. «On Roboethics and the Robotic Human». *Truthout* (Aug.). Consultado el 8 de agosto de 2016. <http://www.truth-out.org/news/item/25281-on-roboethics-and-the-robotic-human>.
- Lin, Ch.-Y. et al. 2012. «Versatile Humanoid Robots for Theatrical Performances». *International Journal of Advanced Robotic Systems*, 10,7. DOI: 10.5772/50644.
- Lu, D. V., y D. W. Smart. 2011. «Human-Robots Interaction as Theatre». *RO-MAN. 20th IEE International Symposium on Robot and Human Interactive Communication*, p. 473–478.
- Searle, John R. 1990. «Is the Brain a Digital Computer?». *Proceedings and addresses of the american philosophical association* 64,3: 21–37.

II Pràctiques teatrals contemporànies: autors

Dramatúrgia catalana actual: un balanç provisional*

Enric Gallén

Universitat Pompeu Fabra

Antecedents

Paral·lelament al que s'esdevenia en el conjunt de les instàncies i plataformes del teatre occidental al llarg dels anys seixanta i la primera meitat dels setanta, en el si del teatre català també van aparèixer grups i manifestacions caracteritzats per una concepció essencialment espectacular del seu treball (Saumell 1996; 2005), que de manera gradual van anar erradicant el paper de l'autoria textual (Gallén 2001). Una literatura dramàtica catalana que oferia propostes de renovació i emancipació del llegat dramàtic autòcton, tot manifestant el seu entroncament amb els models dramàtics de la postguerra europea, preferentment el de Brecht i el teatre èpic, però també el de l'anomenat teatre de l'absurd, o la vessant expressionista representada pel teatre de Friedrich Dürrenmatt, posem per cas (Gallén 2006; Rosselló 1997; 1999; 2000).

La desclosa i el desenvolupament posterior de la creació col·lectiva (Gallén 2010a; 2010b), afegit al desplegament d'un teatre essencialment gestual i d'imatge (Sánchez 2006), com a expressió del que es va començar a qualificar de dramatúrgia no textual o multidisciplinària, es van anar convertint en els amos i senyors de l'escena catalana en perjudici d'una presència migrada dels autors dramàtics dels seixanta i setanta, alineats i identificats amb els corrents dramàtics dominants a la postguerra occidental, que he anotat més amunt. Paradoxalment, o potser no, un d'aquests joves dramaturgs, Rodolf Sirera, va donar a conèixer *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1970), una proposta dramàtica radical quant a la seva absoluta espectacularitat, que tanmateix no es va arribar a representar fins al 1977 (González Pérez 1998, 66–71); en certa manera, el text de Sirera completava una aposta igualment original i inèdita de Joan Brossa, la del *Post-teatre* que, datat entre el 1946 i el 1962, va trigar també anys a assolir la seva materialització escènica (Planas 2002, 27–87).

* La publicació d'aquest article s'ha fet en el marc del projecte FFI2014-54915-B, finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad, i del grup de recerca TRILCAT (2014 SGR 486), reconegut per l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris de Recerca de la Generalitat de Catalunya.

De la «poètica de la sostracció» i el «drama relatiu»

Un cop traspassada l'anomenada travessia del desert del teatre de text en l'àmbit occidental, a finals dels vuitanta i primeria dels noranta es va iniciar la seva recuperació en l'escena catalana amb uns muntatges de referència com van ser *Minim.mal.xou* (1987), de Sergi Belbel i Miquel Górriz, i *En companyia d'abisme* (1989), *Òpera* (1989) i *Tàlem* (1990), de Belbel (Benet i Jornet 1989, 5–13; DDAA 1991; Sirera 1993). Aquests primers muntatges professionals, els de l'anomenada «operació Belbel», van obrir el camí en l'escena catalana d'una tendència dramaturgic, la de la «poètica de la sostracció» (Sanchis 1996), o del «drama relatiu» (Batlle 2001), en tant que formulacions anostrades de l'anomenada «textualitat postdramàtica», de H.-T. Lehmann, o la «rapsòdia», de Jean-Pierre Sarrazac, en relació amb la vertebració d'una dramaturgia «fragmentada y polifónica, una escritura que cuestiona la fábula (y con ella los conceptos clásicos de acción y personaje, que juega con la yuxtaposición (con el *collage*) de materiales heterogéneos y que indaga en la sustracción informativa o en la participación activa del receptor. Una dramaturgia que dinamita la misma idea de “representación”» (Batlle 2010, 1). Es tractava d'una orientació dramaturgic en què inicialment van participar, a més de Belbel, nous dramaturgs com Lluïsa Cunillé, Manuel Dueso o Josep Pere Peyró, i altres com Enric Nolla, Gerard Vázquez o Mercè Sàrrias, tots ells vinculats als laboratoris de dramaturgia textual, dirigits per José Sanchis Sinisterra a la Sala Beckett (Molner 2009), mentre altres noms com els de Beth Escudé, David Plana o Carles Batlle compartien aquesta orientació amb la seva vinculació a l'Institut del Teatre.

L'impuls regenerador de les propostes dramàtiques d'aquests autors «relatius» o «formalistes» (Batlle 2002; 2006) es va anar completant al llarg dels noranta amb les propostes textuales d'altres escriptors com ara Albert Mesures. Tanmateix van començar a aflorar altres noms en el territori teatral catalanòfon, distants del cercle de la Beckett i la formació rebuda en els estudis de Dramaturgia i Direcció de l'Institut del Teatre de Barcelona, com ara els de Toni Cabré, Joan Cavallé, o els de Carles Alberola, Narcís Comadira i Jordi Galceran, els tres darrers clarament deutors d'una producció dramàtica identificada amb al concepte de drama absolut.

Certament, el gruix de la nova autoria textual dels noranta participava d'una dramaturgia bàsicament «íntima» i genèricament «formalista», que tendia a eludir els referents espacials i temporals específics i el tractament de problemes socials i polítics massa concrets, tot connectant amb uns nous referents dramaturgics internacionals, els representats per Beckett, Bernhard, Pinter, Koltès o Mamet, en una clara correspondència amb la deri-

vació postdramàtica d'una part representativa de la nova creació textual europea (DDAA 2013b), en què també es revisava i debatia la qüestió del compromís i la ideologia en l'obra de creació (Lehmann 2006, 13–17). Des d'aquesta perspectiva, Núria Santamaria, en una ferma reivindicació de la tematització de les obres i de la funció de l'art com a mirall crític de la societat, recriminava «l'olimpisme polític» dels textos de la «nova dramatúrgia catalana» del tombant de segle en aquests termes:

Una notable porció dels textos produïts els darrers cinc anys [1998–2003] no ha sortit d'aquella perplexitat —materialitzada amb una gamma finita d'estratègies (desestructuració del personatge, terbolesa de les fronteres entre la realitat i la ficció, la verbositat i l'afàsia, la indefinició d'espais i de temps, la luxació narrativa, etc.)— que de primer moment em semblava legítima i depurativa, i que a hores d'ara comença a fer-se sospitosa. La reticència no afecta necessàriament la qualitat tècnica dels textos; incideix més aviat en la seva substància moral i intel·lectual. Si els dramaturgs no ens diuen res, potser és perquè no tenen res a dir (Santamaria, 2003: 57).

Del retrobament de la realitat històrica en el nou mil·lenni

Cap al 2003 ja s'havia produït un determinat canvi en la nova autoria textual catalana, que va decidir recuperar i incorporar les referències espaciotemporals, i exposar temes actuals sense adoptar, però, cap posició ideològica definida en l'obra de creació. Aquesta revisió i actualització de la textualitat postdramàtica ha merescut una sèrie de diferents i contrastades lectures per part de la crítica i la historiografia catalanes (Ragué-Arias 1999; 2000; Maspip 2004; Gallén 2007; Feldman 2010; Foguet i Boreu 2005; 2012a; 2012b). De fet, l'oferiment d'unes noves perspectives dramatúrgiques pel que fa al tractament de la realitat històrica ja s'havien revelat, segons la mateixa Santamaria reconeixia, en alguns textos dels dramaturgs de la generació precedent, com ara *La caverna* (1993), de Rodolf Sirera; *Abú Magrib* (1994), de Manuel Molins, o *Magnus* (1997), de Jordi Teixidor. No obstant això, aquestes manifestacions poca cosa no tenien a veure amb les tendències dramatúrgiques sorgides en els noranta, en contrast, en canvi, amb el plantejament d'altres textos de finals dels noranta com *El gos del tinent*, de Benet i Jornet, i *La sang*, de Belbel, que es van representar a la Sala Beckett el 1999 (Gallén 1997; 1998).

El canvi més radical quant a la revisió de la textualitat postdramàtica, s'ha produït en el nou mil·lenni i ha generat una diversificació de propostes, models, escoles o orientacions dramatúrgiques, que són encara vigents. La variació d'estils, interessos estètics i objectius dramatúrgics per part dels cre-

adors, motivada per la difusió de les línies mestres dels canals de formació com l'Obrador de la Sala Beckett, l'ampliació de les influències estrangeres amb nous models com el del teatre argentí —Javier Daulte, Rafael Spregelburd (Feldman 2009; 2011a)—; la dramaturgia anglosaxona —Neil Labute, Sarah Kane, Caryl Churchill, Connor Mc Pherson, Martin Crimp (Carnevali 2010)—; la dramaturgia alemanya —M. Mayenburg, Roland Schimmelpfening—, o la diversitat d'opcions creatives vinculades a la professionalització, han anat buidant de sentit els termes de la «poètica de la sostracció» o del «drama relatiu» que s'havien identificat amb el corrent majoritari de la nova autoria dramàtica catalana. Com va assenyalar Toni Casares a finals de la primera dècada del nou segle:

Hay una cierta recuperación del teatro de género, con guiños televisivos y de serie B incorporados a la escena (thrillers, comedias, melodramas...) y, a la vez, un cierto desacomplejamiento ideológico que permite abordar temas de actualidad social desde perspectivas locales. Hay quien habla de una actitud más lúdica respecto a la escritura teatral. Y hay también un interés por la fragmentación del discurso y una incorporación de códigos de otras disciplinas como la performance, la danza, la música o el circo (Casares 2007).

Gradualment es va anar imposant en la dramaturgia sorgida dels noranta la necessitat de parlar de l'ara i ací en un context històric i social, que pogués ser mínimament reconeixible per l'espectador. Com a resultat d'aquesta urgència, durant la temporada 2003–2004, la Sala Beckett, que havia estat el bressol de la «poètica sostractiva», va promoure el cicle titulat genèricament «L'acció té lloc a Barcelona». Toni Casares, el director de la Sala Beckett, va ser prou explícit sobre la situació:

Al teatre dels vuitanta i els noranta se li ha criticat molt sovint la manca d'atenció sobre els problemes i les circumstàncies de l'actualitat. Com si, massa ocupat a definir-se i acotar-se ell mateix, el teatre hagués obviat els assumptes de la col·lectivitat i s'hagués oblidat de la realitat damunt la qual opera. Moltes de les obres d'aquests anys defugen la concreció en les referències a l'espai, al temps i a les circumstàncies socials de les situacions que plantegen. Els personatges no tenen noms concrets, són *Ell, Ella, Dona, Home...* Els llocs on transcorre l'acció solen ser genèrics, indefinits: *la ciutat, una carretera...* Els autors no gosen circumscriure les seves ficcions en païsatges massa propers o reconeixibles, potser per una voluntat de major universalitat per a les seves obres o potser, simplement, per evitar que la seva història no sigui llegida com exemple de res ni com a *llició* per a ningú; tal com manen els cànons d'una visió atònita i perplexa respecte al món, pròpia de finals del segle xx.

Però el teatre té una innegable dimensió social i ciutadana. És un espai de trobada i de mutu reconeixement; un ritual de pactes i complicitats i, per tant, ha d'esbandir-se del damunt les pors i els complexos i ha d'oferir-nos, als espectadors, la possibilitat que ens hi reconeguem. Hem de trobar a l'escenari els nostres llocs, els nostres carrers, els nostres noms, les nostres paraules, les nostres pors, les nostres il·lusions, les nostres circumstàncies. [...]

Volem trobar Barcelona a l'escenari. Mirar-la, redescobrir-la, reinventar-la, riure's d'ella, o plorar-la. Saber parlar de la nostra pròpia ciutat pot voler dir aprendre a comprendre el món. Hem demanat als autors que ubiquin les seves ficcions i el seu imaginar dins el marc concret i reconeixible de la nostra ciutat i de la nostra època. I s'hi han a atrevit (Casares 2005, 38–39).

La proposta implicava una mutació decisiva en l'orientació de la literatura dramàtica catalana del moment en apostar no ja pels conflictes globals (amb el grau corresponent d'indeterminació), sinó per altres de locals, que poguessin aspirar i generar una interpretació de caràcter universal. Dels quatre espectacles que van constituir aquell cicle,¹ dos textos van adquirir un relleu destacat, el de l'autor més jove, Pau Miró, i el de la màxima expressió pública en aquell moment de l'anomenada «poètica de la sostracció», Lluïsa Cunillé. Si a *Plou a Barcelona*, Miró es basava en les peripècies d'una prostituta del Raval barceloní, Cunillé oferia en el marc d'una «habitació desordenada d'un pis antic de l'Eixample», una història de personatges genèrics en contrast amb el procediment nominalitzat dels personatges de Miró. Cunillé situa l'acció en una habitació, un «espai de trànsit», com diu Francesc Foguet, que «esdevé ideal per fer-hi confluïr personatges d'origens, estatus, gustos i sensibilitats d'allò més variats. Les epidèmiques relacions humanes que teixeixen els propietaris i els llogaters de la casa enceten històries diferents, típiques i singulars, que resten sempre —deliberadament— en estat de latència» (Foguet i Boreu 2004, [126–127]). Al seu torn, a l'hora d'analitzar *Barcelona, mapa d'ombres*, Pere Riera, autor i director de les últimes promocions dramatúrgiques, ha assenyalat que «Cunillé no abandonava del tot els marges propis d'aquell drama fragmentari o relatiu, après a redós del mestre Sanchis; però flirtejava en aquesta ocasió conscientment amb una crònica negra —rovellada, si més no—, d'uns fets i una gent catalana o revinguda, aborigen o no. En definitiva, un dels textos més corpre-

¹ *Vides de tants*, d'Albert Mestres; *Do'm (El Tibidabo s'esquerda)*, d'Enric Casasses; *Barcelona mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé, i *L'ofici de caure a Barcelona (Plou a Barcelona)*, de Pau Miró. Posteriorment, Carles Batlle s'hi va afegir, al tema, amb *Oblidar Barcelona*, guardonada amb el XXX Premi Born de Teatre 2008.

nedors dels darrers anys, i rabiosament embastat a la idiosincràsia urbanita d'una part important de la societat catalana» (Riera 2011, 77).

Al marge dels textos citats, van aparèixer altres títols en els primers anys de la nova centúria (Batlle 2005), que es prestaven a exposar ja alguns temes d'actualitat amb postulats estètics i dramaturgics ben diversos i posicionaments ideològics més o menys tímids o definits. Em refereixo a textos com ara *Forasters*, (2004), de Belbel; *16.000 pessetes* (2004), de Manuel Veiga; *Almenys no és Nadal* (2004), de Carles Alberola; *Silenci de negra* (2004), dels germans Rodolf i Josep Lluís Sirera; *Temptació* (2004), de Carles Batlle; *Aurora degollada* (2005), de Beth Escudé, o *Salamandra* (2005), de Benet i Jornet. Com a punt i a part, *El mètode Grönholm* (2003), de Jordi Galceran, sorgit del programa T-6 del Teatre Nacional de Catalunya (TNC), assolia per primer cop una vasta internacionalització i comercialització de l'escena catalana amb un text dramàtic.

D'una nova lleva en l'autoria dramàtica del segon mil·lenni

En els últims quinze anys la nòmina de la dramaturgia catalana s'ha incrementat de manera ben significativa amb nous noms (DDAA 2013a; Casares 2007; Ginart 2010), que, fins a la crisi econòmica universal declarada a partir del 2008, van poder comptar amb uns determinats suports institucionals com el projecte T-6 del TNC; el Festival NEO (Noves Escenes Obertes), nascut a partir de la reformulació del Teatre Visual i de Titelles; les propostes Autoria Textual Catalana i Radicals del Teatre Lliure, o les plataformes ja esmentades de la Sala Beckett i la Secció de Dramaturgia i Direcció de l'Institut del Teatre. Així, el 2007, la Sala Beckett va programar una temporada dedicada exclusivament a la nova autoria catalana amb estrenes de textos que es fixaven en la realitat circumdant des d'una doble vessant social i psicològica, de Jordi Casanovas (*City/Simcity*), Ricard Gàzquez (*Folie en famille*), Gemma Rodríguez (*L'ham*), Marta Buchaca (*L'olor sota la pell*), Marc Rosich (*Party Line*), Carles Mallol (*Molta aigua*), Carles Batlle (*Trànsits*), Albert Mestres (*Odola*), Victòria Spunzberg (*La màquina de parlar*) i Pau Miró (*Singapur*), tots ells vinculats d'alguna manera com a alumnes o professors a l'Obrador de la Sala Beckett (DDAA 2007; Molner 2008). La programació d'una temporada al servei exclusiu de l'autoria catalana es va completar amb la creació d'un «portal virtual con traducciones de autores catalanes, así como la red de dramaturgia internacional TER. Estas iniciativas responden a una inquietud que trata de buscar unas vías de desarrollo para la dramaturgia catalana contemporánea, que en el ámbito público no encuentra

parangón, a excepción de en los programas de Dramaturgia y Dirección del Institut del Teatre» (Gázquez 2010, 32).

Alguns representants de la nova autoria responen a un nou perfil professional, el de l'autor-director, que en bona mesura sorgeix d'una constatació, la manca d'interès i/o de confiança expressada durant dècades pels directors teatrals catalans cap a la dramatúrgia autòctona. N'hi ha que dirigeixen també les obres d'altri. Des de bon començament, la darrera fornada dramatúrgica va rebre el suport de l'Obrador de la Sala Beckett de poder representar els seus textos en el mateix espai. Aquesta autoria es va manifestar com a deutora de la influència de l'autor i director argentí Javier Daulte —també la de Rafael Spregelburd (Spregelburd 2006)—, que va impartir-hi cursos amb un mètode de treball basat en la dramatúrgia d'intèrprets i l'escriptura des de l'escenari, que ha influït en algunes creacions dramatúrgiques de les últimes promocions com ara Pau Miró, Cristina Clemente, Jordi Casanovas o Carol López, que han reconegut el seu mestratge (Feldman 2011a). No deixa de ser significatiu, d'altra banda, que Daulte fos contractat per l'empresa Focus per dirigir la Sala Villarroel de Barcelona durant quatre temporades, entre el 2006 i el 2009.

Com a complement del que relata, s'ha generat també la necessitat de crear companyies pròpies amb director, escenògraf, autor i intèrprets, sovint vinculats a uns nous espais teatrals. L'emergència de sales de petit format ha promogut muntatges d'autors catalans que, com ara *Smiley*, de Guillem Clua, *Litus*, de Marta Buchaca, *Sé de un lugar*, d'Ivan Morales, o *La pols*, de Llätzer Garcia, van assolir-hi un notable èxit de públic i crítica, la qual cosa els ha facilitat de ser reprogramats posteriorment pel teatre públic i sobretot per empreses privades com Focus o el Grup Balañà en espais de major amplitud. Les noves sales barcelonines (Bordes 2016) s'han convertit avui en un lloc comú i de referència ineludible del sector:

Fent un esforç de classificació del panorama teatral de petit format d'avui, podríem dir que la nova fornada de sales independents comparteix cartellera amb sales petites consolidades (Tantarantana, Beckett, Muntaner, Versus, Brossa —actual La Seca—), que van viure els inicis del circuit alternatiu clàssic i van treballar per consolidar-lo.

D'altra banda, hi ha els espais de formació teatral o de dansa que en la majoria dels casos han obert les portes al públic per mostrar les seves creacions (Atrium, Akadèmia, Porta4, Ivanov, El Polvorí, i les veteranes La Caldera i La Casona), i un altre tipus d'espai que es dedica a l'experimentació més radical (Antic Teatre, Cincomonos, Conservas), que no té cabuda dins de cap de les altres (Peré 2012, 26–27).

La majoria d'aquests nous espais i locals teatrals s'han esforçat per donar a conèixer de manera preferent les noves veus de l'autoria catalana, la que algú ha titllat de generació del "Facebook" (Ginart 2010) en oposició a l'anterior, la generació del "baby boom" (DDAA 2003) o dels "videojocs" (Masip 2006; 2009). Unes veus que disposen també d'una altra plataforma, la de Temporada Alta, el festival de tardor de Girona-Salt, que ha contribuït a la promoció i difusió de la dramaturgia catalana actual amb l'organització del 2011 ençà dels torneigs de dramaturgia catalana.

En els últims anys, mentre l'operació destinada a la recuperació escènica de la dramaturgia dels seixanta i setanta no va acabar de quallar (DDAA 2006), l'autoria textual catalana ha donat mostres d'una gran varietat d'estils, formes, procediments i tècniques dramàtiques a l'hora d'acostar-se a la realitat contemporània immediata. Hi ha autors que l'han abordat des de la perspectiva del drama absolut, com ara Jordi Galceran i Pere Riera, els dos dramaturgs catalans amb un major grau de projecció, identificació i acceptació per part d'un públic majoritari.

Dins d'aquest enfilall de consideracions, alguns dramaturgs sorgits de les sales de petit format, han aconseguit ja un determinat reconeixement per part de la crítica i el públic: Jordi Casanovas, autor d'un cicle dedicat als Hardcore Videogames, format per *Wolfestein* (2006), *Tetris* i *City / Simcity*, i d'una altra trilogia formada per *Una història catalana* (2010/2012), *Pàtria* (2012) i *Vilafranca* (2015) entorn de la identitat catalana. La primera peça relata dues històries situades al Pallars i la Mina de Barcelona entre el 1979 i el 1995, que acaben fonent-se en una de sola. Casanovas es proposa parlar de la identitat catalana en clau de western amb un tractament de ressonàncies brechtianes, però sense pretendre trobar una solució al tema de la identitat ni abonar tampoc cap compromís polític determinat. Dos altres joves autors, Nao Albet i Marcel Borràs, han tractat un tema polític controvertit com és el d'ETA i el terrorisme, a *Democràcia (o alguna cosa més molón)*, que va ser la seva contribució a l'espectacle col·lectiu *Dictadura, transició, democràcia* (2010), representat al Teatre Lliure; una aproximació dura i de gran tensió dramàtica sobre la qüestió centrada en dos adolescents bascos assassinats per la policia. Un plantejament i un procediment dramaturgic que contrasta amb el de Jordi Galceran, que a *Burundanga* (2011) opta per una comèdia d'humor sobre el final d'ETA, des de la perspectiva del drama absolut.

Cada vegada és més freqüent que l'autoria dramàtica catalana actual, amb formats, estils i plantejaments diversos, giri entorn d'una sèrie d'aspectes o problemes de la realitat històrica o quotidiana més o menys immediata, tot buscant la complicitat amb el públic. La mateixa Lluïsa Cunillé ha abordat, per exemple, a *El bordell* (2008), una aproximació a l'anomenada transició

política de la dictadura a la democràcia, mentre que Marc Rosich ofereix a *Car wash (Tren de rentat)* (2011) un dels aspectes més vius de la crisi econòmica actual, el dels personatges marginats, espoliats i abandonats completament a la seva sort per la societat. La preocupació de l'autoria dramàtica catalana per les conseqüències de la crisi econòmica, social i política del sistema capitalista s'ha fet també present en les últimes aportacions de Pau Miró, en la trilogia formada per *Búfals, Lleons i Girafes* (2008–2009), que abasta les misèries dels sectors populars i marginals de la Barcelona del Raval del franquisme ençà, i a *Els jugadors* (2012), la història de quatre personatges adults i desplaçats, que han perdut el pols al món i intenten recuperar-lo d'una forma arriscada, perillosa i embogida.

Certament, des dels inicis de la segona dècada del segle XXI, es percep un canvi substancial de perspectiva artística en la dramatúrgia catalana (Ciurans 2011; Feldman 2011b; Massip 2013). Com ja he anotat, tots els gèneres convencionals i totes les formes dramàtiques són ara possibles, com ho són també els procediments, les tècniques i els estils conreats per un/a dramaturg/a de qualsevol procedència generacional i orientació estètica, segons les possibilitats plantejades per Carles Batlle, entre les quals es dona la:

e) recuperació del figuratiu (canvi de paradigma formal): d'una banda, les troballes textuais del postdramatisme (o, si ho preferiu, la “Rapsòdia” o el “drama relatiu”, o com més us estimeu de designar el drama contemporani de les dues darreres dècades) semblen indagar noves estratègies destinades, entre altres objectius, a introduir efectes del real a l'escena: la fragmentació, la barreja de materials heterogenis (retalls de premsa, correspondència, discursos, receptes...), la presència del subjecte èpic i de diversos nivells narratius, l'anul·lació del concepte convencional d'història, el sabotatge de les trames arquetípiques que l'han vehiculat tradicionalment, etc. D'altra banda; però, també és observable que bona part de l'autoria tendeix a recuperar allò que en arts plàstiques en diríem el *figuratiu*. O dit perquè s'entengui, tendeix a recuperar les formes canòniques del drama.

No parlo tant de la *pièce bien faite*, sinó d'una forma dramàtica abastable o popular, adreçada a un públic ampli, que ha sabut incorporar aquelles troballes del drama contemporani, que un cop superat l'estadi de l'experimentació, aportin una rendibilitat receptiva (emotiva) contrastada (aspectes, per exemple, vinculats a l'esmentada fragmentació o l'estudi del punt de vista.) Aquest “figuratiu”, curiosament, per més representacional i il·lusionista que sigui, ha estat valorat per bona part de la crítica com a “reconquesta de la Realitat” (potser d'un cert realisme) davant les Abstraccions i els excessos de les formes dislocades del drama contemporani. Ho podem observar a l'obra de joves dramaturgs de casa nostra com ara Pere Riera, Cristina Clemente o Guillem Clua. Deixem-ho aquí (Batlle 2011, 42).

En relació amb l'absència d'un plantejament ideològic nítid en una bona part de la dramaturgia catalana actual, Francesc Foguet s'ha mostrat molt crític amb la manca d'un discurs ideològic i polític explícit, tot anotant la diversitat d'espècies que, segons ell, configuren la fauna dramaturgica catalana: "formalistes cerebrals", "anecdòtics frívols", "tremendistes il·luminats", "originals convençuts", "inquiets pertinaces", "guionistes teatrals", "postmoderns reaccionaris", "revolucionaris intuïtius", "destralers mimats", "burgesets acomplexats". I conclou:

Aquestes etiquetes, tan reduccionistes i pedestres com vulgüeu, ens porten de cap a l'etern debat entre el contingut i la forma amb les derivacions ideològiques que calgui. I ens calen. ¿Quin tipus de "formes teatrals" convenen més al poder? ¿Quins models són promoguts des d'instàncies públiques o privades? ¿Quines temàtiques són considerades tabú o, ben al contrari, mistificades com a esquer comercial? ¿Quines estètiques són més asèptiques? Per què? A qui beneficien? (Foguet i Boreu 2005, 33).

El plantejament de Foguet contrasta, però, amb el de Pere Riera, que afegeix també un altre nom als ja esmentats en aquest paper, el d'Esteve Soler; per a ell, l'actual proliferació de propostes són l'expressió d'un moment de plenitud de l'autoria dramàtica catalana:

Uns autors heterogenis que comparteixen malgrat tot certs trets en comú: es fan entendre i no s'obliden del públic. Per fortuna segueixen existint veus transgressores que experimenten amb la forma del drama i proven d'encetar noves vies i nous llenguatges; però en gran mesura bona part dels joves autors contemporanis s'adrecen amb eloqüència a un espectador que precisament ara, en època de crisi i de gats escuats, reclama històries ben contades, entenedores i emocionalment colpidores. Retorn a l'absolutisme del drama? A l'ortodòxia canònica? A l'Acadèmia? Potser sí. O de gairell. Comptat i debatut, podem triar i remenar entre el tou de fórmules, estructures i cadències que trobem en les escriptures dels dramaturgs de casa, n'hi ha que s'emmirallen en les dramaturgies de l'espontaneïtat vingudes de l'Argentina; d'altres que s'arrecheren al postdramatisme germànic; i fins i tot n'hi ha d'agosarats que recullen el teatre document, l'evocació, la memòria i la crònica històrica. De tot una mica, i salpebrat amb marques d'estil més o menys compartides pels mateixos creadors, que cada cop més ens permeten detectar en les seves obres el sediment d'un pòsit genuí: una manera de fer i entendre l'escriptura dramàtica que agosaradament podríem qualificar com "a la catalana" (Riera 2011, 74).

Totes dues aproximacions remetent al capdavant a una mateixa situació històrica, la que assenyala el llarg camí recorregut per la dramaturgia catalana en

els darrers vint-i-cinc anys: de Belbel ençà, passant per Cunillé i Pau Miró fins a Llätzer Garcia, com a exemple, ha mutat de l'opacitat més radical, de la no-transparència a l'assumpció progressiva de la realitat quotidiana immediata del nostre temps contemporani com a marc d'explicitació de situacions i/o conflictes encara potser essencialment individuals, però cada vegada més conscientment contextualitzats. Una dramatúrgia que, ara i ací, escriu i crea amb la finalitat d'arribar a un públic ampli, i d'allunyar-se de l'abstracció de la «teatralitat opaca» (Massip 2013, 27; Batlle 2008, 5–6).

Coda

Del drama absolut, tot passant per la poètica de la sostracció o el drama relatiu, fins a les últimes fornades, la dramatúrgia catalana ofereix avui un desplegament ampli i divers de tendències, estils i propostes, mancades en molts casos d'un posicionament ideològic definit o explícitament expressat en l'obra de creació, perquè tampoc no es pretén ajustar-se als paràmetres del teatre polític compromès que es va desenvolupar al llarg dels anys seixanta i setanta del segle passat:

L'artista contemporani —compromès, per consegüent— és un creador que ni vol distanciar-se ni cal que es cremi, que no és arrogant però tampoc no és cec, que simplement aprofita el seu art per presentar la realitat amb una mirada inèdita, per trencar les connexions preestablertes, per violentar els valors per defecte. Per sorprendre i deixar-se sorprendre. No calla les respostes, simplement no les coneix. Expressa la seva profunda perplexitat.

Alguns han volgut veure en això una temptació de relativisme, i del relativisme n'han deduït impotència, pèrdua de revulsió i elusió del compromís ideològic. Mal vist: l'actitud més belligerant, la més compromesa avui, en aquest context mancat de punts de referència, és la de l'artista que necessàriament qüestiona, que illumina possibilitats, que pertorba o que provoca sense un propòsit clar ni una idea fixa entre cella i cella. Diguem-ho un cop més: la intempestivitat del contemporani passa per plantejar preguntes i no per emetre consignes o missatges. Només des d'aquesta perspectiva es pot finalment legitimar el superheroi (Batlle 2015, 8).

Segurament el cicle de la Sala Beckett va desencadenar o precedir altres propostes posteriors, bé inequívocament motivades per la necessitat de parlar de l'ara i ací individual i col·lectiu més immediat, bé encaminades a l'anomenada recuperació de la memòria històrica (Foguet i Boreu 2013; Gallén 2013; Sansano 2014). En aquest sentit, paga la pena assenyalar l'aposta de la “temporada dels autors”, que Sergi Belbel, director artístic del TNC, va pro-

gramar durant la temporada 2012–2013, amb espectacles de quatre mostres de la nova dramaturgia catalana: *Una història catalana*, de Jordi Casanovas; *Els nostres tigers beuen llet*, d'Albert Espinosa; *La dona vinguda del futur*, de Marc Rosich, i *Barcelona*, de Pere Riera.

Tanmateix la flamarada política ha desaparegut, en línies generals, de les propostes dramàtiques actuals per donar pas a una interpretació dels fets històrics des d'una perspectiva més pròpiament moral que ideològica o política, segons els casos. Amb alguna que altra excepció, l'ús de la dramaturgia catalana del document històric dels vuitanta ençà ha perdut la visibilitat i l'explicitació del teatre èpic, i ha deixat pas a una elaboració sovint purament o merament ficcionalitzadora de la història (Sirera 1999).

Un sector important de la dramaturgia catalana actual, la que ha anat aflorant en les dues primeres dècades del nou segle, ha decidit articular, d'una banda, una concepció personal de la realitat amb l'objectiu de connectar amb el públic, que l'allunya de la canònica textualitat postdramàtica. De l'altra, un petit estol de dramaturgs —Marta Buchaca, Guillem Clua, Josep M. Miró, Pau Miró, Esteve Soler o Victòria Spunzberg, en són mostra— en diferents graus de recepció han continuat el camí iniciat per Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet i Jordi Galceran, pel que fa a la presència internacional de l'autoria dramàtica catalana, un fet insòlit en la nostra història contemporània que fins fa poc només podia remetre inequívocament al paper que en el seu moment va jugar-hi Àngel Guimerà, bàsicament amb *Terra baixa* (Gallén 2012).

Referències bibliogràfiques

- DDAA. 1991. «Dossier: Dramaturgia Catalana Actual». *Pausa* 9–10: 23–76.
- DDAA. 2003. «Teatre: La generació del “baby boom”». *Transversal* 21: 10–73.
- DDAA. 2006. «Dossier. L'Alternativa dels 60 i 70 al segle XXI. Una llarga travessia». *Pausa* 23: 12–93.
- DDAA. 2007. «Dossier. Un any de teatre català contemporani». *Pausa* 27: 12–157.
- DDAA. 2013a. «Nous dramaturgs». *La Vanguardia*, Cultura/s, 26 de juny, 2–8.
- DDAA. 2013b. «Dossier: el teatre europeu contemporani». *Estudis Escènics* 39–40: 55–296. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/20047/showToc>.
- Battle, Carles. 2001. «El drama relatiu», *Suite*, 17–23. Barcelona: Proa.
- . 2002. «La nouvelle écriture dramatique en Catalogne: de la “poétique de la soustraction” à la littérarisation de l'expérience». *Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000)*, *Études Théâtrales* 24–25: 134–142.

- Batlle, Carles. 2006. «Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa». Dins *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975–2005)*, coord. F. Foguet i P. Martorell, 75–102. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- . 2008. «Nova dramatúrgia catalana (Nou idees per fer balanç)». Dins *Teatre català contemporani. Monografia. Entorn de l'obra de Jordi Galceran*, dir. M. Llombart, 40–48. Alacant: Biblioteca Virtual Cervantes. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatre-catal-contemporani-monografia--entorn-de-lobra-de-jordi-galceran-0/>.
- . 2010. «Drama contemporáneo, perspectiva y manipulación». Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.escriptors.cat/autors/batllec/drama.pdf>.
- . 2011. «La “reconquesta del real” en l'escriptura dramàtica contemporània». *Pausa* 33: 27–44.
- . 2015. «Fauls sobre el compromís i la contemporaneïtat de l'artista». «Dossier: Cultura i compromís», *Pausa* 36. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.revistapausa.cat/fauls-sobre-el-compromis-i-la-contemporaneitat-de-lartista/>.
- Benet i Jornet, Josep M. 1989. «Introducció» a Sergi Belbel, *En companyia d'abisme i altres obres*. Barcelona: Edicions 62.
- Bordes, Jordi. 2016. «Els nous escenaris. Radiografia de les noves sales teatrals sorgides durant la crisi». *El PuntAvui*, Suplement Cultura, 21 de febrer, 46–47.
- Carnevali, Davide. 2010. *La crisis del drama en la contemporaneidad: Attemps on her Life, de Martin Crimp*. Treball de recerca del Doctorat en Arts Escèniques: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Casares, Toni. 2005. «Un cicle de teatre local a la Sala Beckett». *Pausa* 20: 38–39.
- . 2007. «Dramatúrgia catalana, hoy». *La Vanguardia*, Cultura/s, 25 de juliol, 2.
- Ciurans, Enric. 2011. «Tot aprenent a mirar: deu anys de teatre a Barcelona». *Estudis Escènics* 38: 51–72. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/18819>.
- Feldman, Sharon G. 2009. «Puentes teatrales, montajes “de ida y vuelta”: argentinos a la conquista de la escena barcelonesa». *Amérique Latine. Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 18. Consultat el 20 de juliol de 2016. <https://alhim.revues.org/3342>.
- . 2010. «El perfil postdramático del teatro catalán». *Pygmalión* 1: 39–50.
- . 2011a. «Sobre les influències, la tradició i altres ansietats: alguns dilemes de l'escena catalana contemporània». Lleida: Punctum & Màster Oficial d'Estudis Interuniversitaris Teatrals.
- . 2011b. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç.
- Foguet i Boreu, Francesc. 2004. «Barcelona, mapa d'ombres». Dins *En Cartell. Sèrie «A Barcelona»*, Barcelona, mapa d'ombres, Lluïsa Cunillé / Plou a Barcelona, Pau Miró, p. [126–127]. Barcelona: Re&Ma 12 / L'Obrador de la Sala Beckett.
- . 2005. «La dramatúrgia catalana: reserva integral zoològica». Dins DDAA, *La dramatúrgia als Països Catalans*, 31–39. Barcelona: Associació d'Escriptors Catalans. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.escriptors.cat/files/q27.pdf>.

- Foguet i Boreu, Francesc. 2012a. «Trepidant successió. Sobre el teatre català de la darrera dècada i el seu futur». *El País*, Quadern, 5 de juliol, 2–3. Consultat el 20 de juliol de 2016. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/04/catalunya/1341432717_644614.html.
- . 2012b. «La literatura dramàtica catalana del segle XXI: una aproximació crítica». Dins *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, ed. M. Baccardí, F. Foguet i E. Gallén, 99–109. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura / Universitat Autònoma de Barcelona.
- . 2013. «Els miralls de la història en la dramaturgia contemporània catalana (1989–2012)». Dins *El desig teatral d'Europa*, ed. V. Molina i J. London, 113–140. Lleida: Punctum.
- Gallén, Enric. 1997. «Pròleg» a J. M. Benet i Jornet, *El gos del tinent*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1998. «Pròleg» a Sergi Belbel, *La sang*. Barcelona: Edicions 62.
- . 2001. «Autors, premis, renovació dramàtica i teatre independent (1963–1975)». Dins *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, ed. E. Gallén i M. M. Gibert, 11–33. Vic: Eumo Editorial.
- . 2006. «Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la “generació del premi Sagarra”». Dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, 103–128. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- . 2007. «Balance y situación de la literatura dramática catalana actual». *Insula* 729: 18–21.
- . 2010a. «Literatura dramàtica, creació col·lectiva i dramaturgia no-textual a Catalunya (1968–1975)». Dins *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, ed. M. Muntaner, M. Picornell, M. Pons i J. A. Reynés, 197–218. València, Publicacions de la Universitat de València.
- . 2010b. «Melendres i la creació col·lectiva. Un apartat de la història del teatre català». *Estudis Escènics* 37: 51–74. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/18632>.
- . 2012. «Guimerà in Europe and in America». *Catalan Historical Review* 5: 85–100. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://revistes.iec.cat/index.php/CHR/article/view/64988>.
- . 2013. «Presència de la realitat històrica en el teatre català actual». Dins J. L. Sirera, R. Miralles i R. Sanmartín, *Metodologías teatrales aplicadas a las nuevas dramaturgias contemporáneas*, 113–137. València: Episkenion.
- Gàzquez, Ricard. 2010. «Escritura dramàtica, dramaturgia y política cultural en Cataluña (1986–2006). Retrospectiva». *Pygmalión* 1: 17–38.
- Ginart, Belén. 2010. «La nova comunitat d'autors. La “generació Facebook” conquesta la dramaturgia catalana amb obres que busquen la connexió amb el públic». *El País*, Quadern, 3 de juny, 1–3.
- González Pérez, Rafael del Rosario. 1998. *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

- Lehmann, H-T. 2006. «Ideologia i teatre postdramàtic». *Pausa* 25: 12–17. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-25/ideologia-i-teatre-postdramatic.-hans-thies-lehmann>.
- Massip, Francesc. 2004. «El teatre català actual: un balanç». *Stichomythia* 2. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/teatre-catala.pdf>.
- . 2006. «La generació dels videojocs». *Avui*, Quadern de Teatre, 11 de setembre, 55.
- . 2009. «Teatre català i dramatúrgia europea». Dins *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, 1, ed. K. Faluba i I. Szijj, 345–356. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes.
- . 2013. «El teatre català i espanyol». *Estudis Escènics* 39–40 (estiu): 207–265. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/20047>.
- Molner Closas, Eduard. 2008. «Sala Beckett, tot un any de dramatúrgia catalana». *Serra d'Or* 580 (abril): 91–93.
- Molner, Eduard. 2009. *Sala Beckett. 20 anys*. Tarragona: Arola Editors.
- Peré, Rita. 2012. «Per un grapat de butaques». *La Vanguardia*, Cultura/s, 7 de novembre, 26–27.
- Planas, Eduard. 2002. *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.
- Ragué-Arias, Maria Josep. 1999. «La darrera generació teatral catalana del segle XX». Dins *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*, ed. J. Sala, 53–77. Girona: Universitat de Girona.
- . 2000. «Els joves dramaturgs i el compromís amb la realitat». *Assaig de Teatre* 24: 15–32. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145595>.
- Riera, Pere. 2011. «La dramatúrgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador». *Estudis Escènics* 38: 73–84. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/18819>.
- Rosselló, Ramon. 1997. «Al voltant del teatre de l'absurd en el teatre català de postguerra». Dins *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX, Primer Congrés Internacional de la Literatura Comparada (València, 15–18 abril 1997)*, ed. C. Benoit, F. Carbó, D. Jiménez i V. Simbor, 271–293. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 1999. «El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista». Dins *El teatre, eina política*, coord. K. Andresen, J. V. Bañuls i F. De Martino, 331–349. Bari: Levante editori.
- . 2000. «Sobre el realisme històric i el teatre-document». *Caplletra* 28: 145–158. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/288485/376580>.

- Sánchez, José Antonio. 2006. «Génesis y contexto de la creación escénica en España». Dins *Artes de la escena y de la acción en España: 1978–2002*, ed. J. A. Sánchez, 15–33. Conca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sanchis Sinisterra, José. 1996. «Una poètica de la sostracció», pròleg a L. Cunillé, *Accident*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Sansano, Gabriel. 2014. «De fosses i fantasmes. Memòria, trauma i identitat en l'escena catalana actual». *Journal of Catalan Studies*: 4–22. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.anglo-catalan.org/oldjocs/17/Articles%20&%20Reviews/Versio%20pdf/01%20Sansano.pdf>.
- Santamaria, Núria. 2003. «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada». *Serra d'Or* 527 (nov.): 56–59.
- Saumell, Mercè. 1996. «Performance Groups in Catalonia». Dins *Contemporary Catalan Theatre*, ed. D. George i J. London, 103–128. Sheffield: The Anglo-Catalan Society.
- . 2005. «Els grups o l'altre teatre català». Dins *L'escena del futur: Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975–2005)*, ed. F. Foguet i P. Martorell, 103–122. Vilanova i la Geltrú: El Cep i La Nansa.
- . 2010. «La escena teatral y las nuevas compañías teatrales en Cataluña». *Pygmalión* 1: 71–80.
- Sirera, Josep Lluís. 1993. «Una escritura dramàtica per als noranta: Notes de lectura». *Caplletra* 14 (primavera): 31–48. Consultat el 20 de juliol de 2016. <http://www.raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/299460>.
- . 1999. «El documento histórico como materia teatral. El caso del teatro catalán». Dins *Teatro histórico (1975–1998). Textos y representaciones*, ed. J. Romera i F. Gutiérrez, 221–232. Madrid: Visor.
- Spiegelburd, Rafael. 2006. «Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes». *Pausa* 24 (jul.): 16–30.

Escriure després de la mort del teatre: el teatre postpostdramàtic de Tim Crouch i l'escena anglesa contemporània (UK)

Élisabeth Angel-Perez

Université Paris-Sorbonne

(VALE EA4085)

El 1995, Sarah Kane fa explotar literalment el teatre amb *Blasted*. El 1997, a *Atemptats contra la seva vida*, Martin Crimp en proclama la mort:

— It's theatre — that's right — for a world in which theatre itself has died. Instead of the outmoded conventions of dialogue and so-called characters lumbering towards the embarrassing *dénouements* of the theatre, Anne is offering us a pure dialogue of objects: of leather and glass, of Vaseline and steel; of blood, saliva and chocolate. She's offering us no less than the spectacle of her own existence, the radical pornography — if I may use that overused word — of her own broken and abused — almost Christ-like — body (Crimp 1997, 50–51).

I de fet el principi del segle XXI a Gran Bretanya ja no dona la millor part a les «convencions passades de moda del diàleg entre pseudopersonatges xipollejant fins a un desenllaç entortolligat». Apareix, al contrari, tota una paleta de noves pràctiques que interroguen les fronteres del gènere teatral declarat mort i enterrat i el fan entrar de ple en la postdramaticitat: l'acció (el *drama grec*) ja no es posa en escena. S'esborra, paradoxalment en benefici d'una paraula rehabilitada que la substitueix i la reconfigura. Al cap de llargs anys d'un teatre que segons Alek Sierz alguns han situat sota el signe de l'In-Yer-Face (Sierz 2001), teatre on l'agressió visual era com si diguéssim matricial, és ara un teatre In-Yer-Ear que es referma en formes particularment diverses. Tot és com si la violència frontal hagués assolit límits infranquejables sota la ploma de Sarah Kane, o si no de Mark Ravenhill. Quan Sarah Kane fa créixer generacions espotànies de gira-sol gegants i les rates s'enduen trossos de cadàvers cap a les cametes, la violència es relocalitza en l'emblemàtic, en la metàfora escènica però també, en la narració i el discursiu. En el camí de les últimes obres de Kane (*Crave*, el 1998, i *4:48 Psychosis*, el 1999) i les obres de Martin Crimp basades en l'hipotiposi (*The Treatment*, 1993), els textos de Caryl Churchill (*Love and Information* el 2012, *Escaped Alone* el 2015) i de debbie tucker green (*Random*, 2008), per exemple, mo-

delen un teatre de paraules i fan sentir o fins i tot «veure» veus en un espai teatral on ja no es passa mai a l'acte: no hi passa res més que l'acte de parlar i el parlar en escena ja no es fa de vegades sota la forma esperada del diàleg o l'intercanvi entre personatges sinó sota una forma esfilagarsada, de fet, que ens recorda que «hi havia una vegada un teatre de diàleg» però que aquest teatre ja no és vàlid. Sota la ploma de Caryl Churchill, de Crimp, Kane o Tucker Green, passem de personatges amb nom a «figures» (Ryngaert 2012) designats per lletres o fins i tot numerats, modalitats de presència encara massa concretes aviat abandonades: a l'escena de Kane el 1998 (*4:48 Psycho-sis*) o en la de Churchill el 2012 (*Love and Information*), ja no hi ha personatges amb nom, ni lletres o xifres que assenyalarien la presència d'una veu. Només guions que signifiquen que algú pren la paraula i de vegades ni tan sols guions, cosa que permet pensar que precisament no la pren ningú: «Just a word on a page and there is the drama», escriu Sarah Kane (Kane 1998).

Més pertorbador encara, la violència ja no es conté a escena en un espai de ficció delimitat per ella; s'escapa del marc de l'espai dramàtic i contamina tot l'espai escènic sencer fins a l'espai de l'espectador: l'èxit de les pràctiques de teatre immersiu (com *Punchdrunk*, per exemple)¹ és la torna d'aquest desbordament. La frontera entre el real i la ficció es difumina, cosa que comporta una confusió entre teatre i performance i fa ecllosionar una forma (o sigui un gènere?) nova a què Josette Féral ha donat el nom assenyat de «teatre performatiu» (Féral 2011). El teatre-verbatim i el seu capdavanter David Hare, contribueixen àmpliament a organitzar la deconstrucció de l'oposició binària entre realitat i ficció. *Via Dolorosa* o *Berlin/Wall* són obres concebudes per ser dites (interpretades?) per l'actor sol en escena, que coreografia el seu discurs i deixa anar les seves reflexions sobre una situació política donada, el conflicte israelopalestí a la primera, els murs o barreres que s'aixequen al món, en la segona. Altres pràctiques escèniques, com les de Tim Etchells i *Forced Entertainment* (*The Coming Storm*), «entre teatre i performance», escriu Joseph Danan (Danan 2013), o potser de vegades entre performance i autoficció, negocien un nou «contracte d'espectacle» (March 2010). És per aquesta nova forma de teatre que aquí em voldria interessar.

1 *Punchdrunk* és una companyia de teatre immersiu. Des del 2000, *Punchdrunk* crea espectacles que conviden l'espectador a passejar-se per un decorat original i a escollir ell mateix el recorregut que seguirà entre diverses possibilitats. *Sleep No More* és potser la seva obra mestra. L'espectador es dibuixa durant tres hores un recorregut únic en desenes de peces que acullen magatzems desafectats preparats per a l'ocasió en aquesta reescriptura del *Macbeth* de Shakespeare.

A l'escena del segle XXI, és probablement Tim Crouch el que encarna millor aquesta reinvençió del teatre i és la seva obra la que aquí agafaré com a mostra d'aquest nou impuls del dramàtic que, paradoxalment, sorgeix del cor mateix de la seva negació. Entrant de ple en un rebuig del drama i del que té de ficció, Crouch refunda el drama, el reforça i ressuscita l'omnipotència de la ficció allà mateix on semblava haver estat eradicada: el rebuig del dramàtic, el seu desmantellament sistemàtic i anunciat, relegitimen el dramàtic. El teatre performatiu de Tim Crouch defineix una nova modalitat de la ficció en escena, una ficció de després de la mort del teatre: elabora un teatre nou que diu, tot i que en el mode de l'antífrasi, la impossible sortida del drama.

Un teatre d'espectador(s): deconstruir el dramàtic

El teatre de Tim Crouch (1964) sorprèn per l'insòlit de tot el que el compon: insòlit del text o guió, no-conformisme dels dispositius escènics, estranyesa del joc i d'aquí revolució de la recepció per l'espectador. És precisament sobre la paradoxa d'un teatre recreat en el lloc mateix de la seva eradicació que Tim Crouch inscriu la seva obra que està entre les més originals de l'escena anglesa contemporània. *My Arm* (Traverse Theatre, Edimburg, 2003), *An Oak Tree* (Traverse Theatre, 2005), *ENGLAND* (Fruitmarket Gallery, Edimburg, 2007), *The Author* (Royal Court Theatre, 2009), i per acabar *Adler and Gibb* (Royal Court Theatre, 2014) són tot intents de deconstrucció/refundació del gènere.

Tim Crouch és actor de formació. Més ben dit, és actor intrínsecament i actua quasi sistemàticament a les seves pròpies obres. Ara bé, Tim Crouch no és un actor com els altres: en ell, res de vestuari, de transvestiment ni de canvi d'identitat patents. És en el minimalisme com treballa l'art de l'actor, i, tant a les obres que escriu com en la seva pràctica d'actor, és el concepte mateix de teatre el que despulla i reinventa. Totes les seves obres es llegeixen com un intent de cenyir al màxim el teatre no com a art de representació o de l'espectacle, sinó com un art conceptual de cap a peus: «Theatre at a very pure level is what we've talked about here: the notions of transformation»² (Ilter 2011, 403).

A la seva primera obra per a adults, *My Arm* (2003), Crouch agafa com a punt de partida la frustració que ha estat la seva com a actor professional treballant sobre un tipus de teatre basat en el text i el realisme psicològic. Declara, com recorda Seda Ilter, que per fer advenir el teatre no cal necessà-

2 «Teatre en estat pur és del que hem parlat ara: la noció de transformació».

riament que els actors encarnin un personatge i que la «transformació teatral» no prové únicament del «donat», és a dir, de l'actuació en escena, sinó més aviat de la resposta imaginativa aportada pel públic al que veu a l'escena:

[...] in order for theatre to 'happen', actors do not necessarily have to stand in for characters, through either psychological or physical impersonation, or through costumes or make-up. Crouch argues that theatrical transformation is not simply and only based on the 'given', the tangible onstage performance, but on the audience's imaginative interpretation of and response to what they are watching on stage³ (Ilter 2011, 395).

En aquesta primera obra, Crouch surt a escena, donant així el cop de sortida a una pràctica que generalitzarà a les seves peces futures. L'obra explica la història d'aquest home que, llavors nen de deu anys i perquè no tenia res a fer, va aixecar el braç i no l'ha tornat a baixar més: «At the age of 10, for want of anything more meaningful to do, I put my arm above my head and kept it there. Now, thirty years on, I'm so full of meaning it's killing me».⁴

L'obra explica com el nen del braç alçat s'ha convertit en la icona de la resistència, sigui quin sigui el seu objecte. Tanmateix, tota l'obra es construeix sobre una paradoxa fundadora d'una estètica: Crouch, com més tard a *The Author*, no fa cap dels gestos que tanmateix diu fer. No alça el braç ni una sola vegada a l'obra, inscrivint així el teatre en un irreal del present en què la veu convoca llavors el que el cos no ensenya al lloc mateix on li incumbeix fer-ho. El braç alçat només existeix en el discurs i en la imaginació del públic.

A més, l'espectador, a qui Crouch, sol en escena, manlleva un cert nombre d'objectes (passaports, pintallavis, miralls, diari, etc.) que transforma en atrezzo, es descobreix una presència en escena gràcies a aquests objectes que li pertanyen i que el representen metonímicament. L'espectador oscil·la doncs perpètuament entre la proposició ficcional a la qual es deixa anar a conseqüència de l'operació mimètica i el seu rebuig confessat i manifest. És entre aquest dos que treballa Crouch a totes les seves obres i és aquí que,

3 «[...] perquè el teatre "succeeixi", els actors no han d'estar-hi necessàriament fent personatges, a través d'una encarnació psicològica o física, o a través de vestuari o maquillatge. Crouch afirma que la transformació teatral no és simplement i es basa només en el "donat", l'actuació tangible a l'escenari, sinó en la interpretació imaginativa del públic i la resposta al que veuen a l'escenari».

4 «Als deu anys, a falta de res més a fer amb més sentit, vaig posar el braç sobre el cap i el vaig deixar allà. Ara, al cap de trenta anys, estic tan carregat de sentit que m'està matant» (<http://www.timcrouchtheatre.co.uk>, consultat el 20 de juny del 2016).

segons mi, es posa en posició de refundar el drama al lloc mateix on fa la impressió d'invalidar-lo.

Crouch proposa un moment artístic que prové alhora del teatre, la performance i la instal·lació plàstica. Més que espectador pròpiament dit —i cap de les obres de Crouch no clava l'espectador a la butaca—, el públic pot abordar les obres com el badoc que descobreix una instal·lació d'art contemporani. És, d'altra banda, de forma explícita i a manera d'invitació a una altra mirada, un museu el que Crouch escull com a lloc de predilecció de la seva obra *ENGLAND*, estrenada a la Fruitmarket Gallery d'Edimburg en el marc del Fringe Festival del 2007. Crouch precisa que l'espai del museu no havia de ser sotmès a cap ajustament o adaptació que el pogués transformar en teatre: és el museu igual que el de tota la vida el que s'ofereix al visitant i espectador encara inconscient del seu estatus:

We are just in a gallery, I want the gallery to remain a gallery and not to be transformed into a theatre. Thus, we don't do anything to the space; there are no posters outside saying that there is a play on; you come to a gallery, and in the process of being in a gallery, we start to take you somewhere else, not through material transformation, not through sets, not through anything like that, but through language, through text⁵ (Crouch in Ilter 2011, 401).

El visitant esdevé espectador involuntari quan enmig de la seva visita l'agafen a part els dos actors/performers de l'obra, Tim Crouch i Hannah Ringham (cofundadora el 1997 del col·lectiu de performers SHUNT)⁶ que assumeixen tots dos el mateix paper tot i que el personatge que (des)encarnen és un(a) amant malalt(a) en espera del transplantament de cor d'un ric marxant d'art. L'obra es desplega al ritme d'un cor que batega cada cop més lentament. El personatge es dissol en aquest «impersonatge», teoritzat per Jean-Pierre Sarrazac, alhora home i dona, singular i plural, «transpersonal» en definitiva (Sarrazac 2012, 232):

5 «Estem simplement al museu, vull que el museu continuï sent un museu i que no es transformi en un teatre. O sigui que no fem res amb l'espai; no hi ha cartells a fora anunciant que es representa una obra; véns al museu i durant el procés d'estar al museu comencem portant-te a qualsevol altre lloc, no amb transformació material, no amb escenografia, no amb res d'això, sinó amb el llenguatge, amb el text.»

6 SHUNT és un col·lectiu de performers, creat el 1998, els espectacles del qual són immersius i «site-specific».

We remove ourselves away from character to such a degree that you don't know if that character is male or female; we speak on behalf of the same character, but we never genderise that character⁷ (Crouch in Ilter 2011, 402).

L'obra, s'entén fàcilment, proposa explícitament una reflexió sobre la migració, la transposició, la transpersonalitat, o sigui, el transplantament el vessant clínic del qual (el transplantament de cor) constitueix el fil conductor de la història:

Forget thoughts of skinheads or nostalgia, *ENGLAND* is about an empire of a different kind — one of transmigrations and transplantations. It's the story of one thing placed inside another: a heart inside another person's body, a culture inside another country's culture, theatre inside a gallery, a character inside an actor, a play inside its audience⁸ (<http://www.timcrouchtheatre.co.uk>).

El públic està integrat al dispositiu teatral a *ENGLAND*, cosa que es portarà a l'extrem a *The Author*, obra que va assolir un gran èxit el 2009 i va valer a Tim Crouch un reconeixement acadèmic important.

The Author funciona amb un dispositiu que nega explícitament i encara més que *ENGLAND*, que conservava, gràcies a l'espai museístic, una forta dimensió especular entre els que miraven i els que eren mirats. A *The Author*, aquesta oposició binària és caduca. De manera encara més exarcebada que abans, *The Author* es dona realment com a postdramàtica: l'obra deconstrueix l'estructura, el personatge, la intriga i sobretot, radicalitza encara més la difuminació de la frontera entre el nostre món «real» i el món fictici creat per l'escena. Per Lehmann, recordem-ho, el teatre dramàtic es basa en la primàcia d'un «cosmos textual fictici» regit per «principis de narració com també per l'ordre d'una faula» (Lehmann 2002, 20). És justament aquesta característica el que l'obra de Crouch qüestiona de manera subtil.

El dispositiu escollit per Crouch anul·la la dicotomia escena/sala:

The Author is set in the Jerwood Theatre Upstairs at the Royal Court even when it's performed elsewhere.

7 «Ens apartem del personatge fins a tal punt que no saps si el personatge és mascle o femella; parlem pel mateix personatge, però no hi posem mai gènere.»

8 «Oblidem pensaments de skinheads o nostàlgia, *ENGLAND* tracta d'un imperi d'una altra mena, el de les transmigracions i els transplantaments. És la història d'una cosa situada en una altra: un cor a dins del cos d'una altra persona, una cultura dins la cultura d'una altre país, teatre en un museu, un personatge dins un actor, una obra dins un públic.»

This is a play that happens inside its audience. As the audience enter the space, they encounter two banks of seating, facing each other, comfortably spaced apart but with no 'stage' in between. This must not be a *confrontational* configuration. The request the play makes is for us to be okay about ourselves, to gently see ourselves and ourselves seeing. There should be plenty of warm, open space in the play. The audience should be beautifully lit and cared for. When the audience is asked questions, these are direct questions that the audience are more than welcome to answer — but under no pressure to do so.

The actors are unspectacularly seated throughout the audience⁹ (Crouch 2009, 18).

La idea de Crouch és substituir el teatre, no en un escenari ni que sigui concebut diferentment, sinó entre el públic. Amb aquesta finalitat, concep diverses pràctiques escèniques amb l'objectiu de «minimitzar el que passa a escena a fi de maximalitzar el que passa entre el públic» (Ilter 2011, 395).¹⁰ A *The Author*, Crouch es desempallega literalment de l'escena i el públic esdevé el nou lloc de l'acció teatral. Més encara que en Brecht el teatre del qual busca fer reaccionar el públic, el teatre de Crouch impulsa una dinàmica creativa en l'espectador. El públic esdevé literalment l'autor, almenys amb la mateixa legitimitat que l'autor: el públic és, en definitiva, «autoritzat» («authorized»), com escriu Steven Bottoms (Bottoms 2009). Crouch, de fet, porta el principi del dialogisme passiu de què parla Bakhtin a *Estètica i teoria de la novella* a l'expressió més radical. El dialogisme passiu segons Bakhtin és fundador de tot llenguatge adreçat: parlem com parlem perquè ens adrecem a un públic concret, que, sense ni tan sols adonar-se'n, forma part essencial del meu discurs (tant en el contingut com en la forma), fins al punt que de vegades n'esdevé quasi més l'autor que jo mateix (Bakhtine 1975). És aquesta delegació del principi d'«autoritat», que no deixa de tenir relació amb la dinàmica psicoanalítica, el que Crouch desenvolupa i afina al llarg de totes

9 «*The Author* es representa al Jerwood Theatre Upstairs, al Royal Court, encara que es faci en un altre lloc. | És una obra que passa a l'interior del públic. Quan el públic entra a l'espai, troba dos bancs, una davant de l'altre, còmodament separats però sense "escenari" entre els dos. No ha de ser una configuració *confrontacional*. El que ens demana l'obra és sentir-nos bé amb nosaltres mateixos, veure'ns amablement a nosaltres i a nosaltres veient. Ha d' haver-hi molt d'espai càlid, obert, a l'obra. S'ha d'illuminar i cuidar bé el públic. Quan se li fan preguntes al públic, són preguntes directes que es convida el públic a contestar calorosament —però sense cap pressió. | Els actors seuen entre l'audiència amb discreció.»

10 «In essence, strategies that "minimalize what's happening on stage" in order to "maximize what's happening in the audience".»

les seves obres i especialment a *The Author*. «In my plays, I don't spoon-feed the audience into a state of inaction», declara Tim Crouch¹¹ (Ilter 2011, 399).

L'espectador s'emancipa i l'autor abandona de fet l'autoritat sobre el text, com diu Crouch explícitament i posa en acta al final de *The Author*:

The writing is leaving the writer.

The death of the author.

TIM leaves the auditorium.

The houselights come up. The doors of the theatre are opened.

CHRIS remains.

Space. More space.

End¹² (Crouch 2009, 60).

Més espai per a l'espectador que agafa el control de la història, la seva pròpia història també. Veiem aquí com la tècnica de difuminació de les fronteres que practica Crouch sistemàticament deconstrueix la idea d'una ficció dramàtica i aniquila el drama. Per això, és precisament al cor de la desdramatització que reneix la ficció.

L'irreal del present: refundar el teatre al mateix lloc de la seva eradicació

Quan parla dels seus espectacles, Crouch fa servir la paraula «obres» de teatre, en anglès «plays». O sigui que no abandona la idea del «dramàtic» (un text sostingut per una ficció i actual), per ambigües que siguin les relacions que manté amb la performance.

I make it very evident that my works are plays. In the opening exchange of *An Oak Tree*, I say to the actor, 'Do you have any questions?', and they say 'no' and I say 'nothing?', and they ask: 'how long is it?'. Then, I go 'what?', and get them to say 'the play'. It is really important that they name 'the play' as a play, because *An Oak Tree* feels like a play¹³ (Ilter 2011, 402).

11 «A les meves obres, no ho dono tot mastegat per deixar el públic en la inacció.»

12 «L'escritura abandona l'escriptor./ La mort de l'autor./ TIM deixa la sala./ S'encenen els llums. S'obren les portes del teatre./ CHRIS es queda./ Espai. Més espai./ Fi.»

13 «Poso de manifest que els meus textos són obres. Al primer intercanvi d'*An Oak Tree*, dic a l'actor "Tens cap pregunta?", i ells diuen "no" i jo dic "cap ni una?", i ells pregunten: "quant ha de durar això?". Llavors continuo "el què?", i els porto a dir "l'obra". És molt important que de "l'obra" en diguin l'obra, perquè *An Oak Tree* fa la sensació d'una obra.»

The Author proporciona aquí també un exemple d'elecció per copsar bé la subtil transformació que permet als «actors/performers» a escena ser alhora ells mateixos (els esmentaré sense majúscules: l'autor, els actors) i un altre lleugerament desencaixat (l'Autor, els Actors). L'obra posa en escena el públic i quatre «(im)personatges», l'Autor (Tim Crouch en persona), els Actors (que porten els noms dels actors que fan el paper) que diuen haver interpretat una obra precedent de Tim Crouch, una obra que descobrim que s'assembla sorprenentment a *Blasted* de Sarah Kane que havia estat un escàndol el 1995 al Royal Court, és a dir, una obra amb violència frontal (In-Yer-Face) fàcilment identificable. L'obra posa igualment en escena un Espectador (també ell anomenat en funció de l'actor que fa el paper: al text publicat, es diu Chris). Tres temporalitats se superposen: l'*hic et nunc* de compartir l'experiència entre l'Autor Tim, els espectadors (nosaltres i Chris, l'Espectador) i els Actors (el present, primera temporalitat) que diuen haver interpretat l'/una obra traumàtica en aquest mateix teatre, del mateix Tim Crouch, en aquest mateix lloc, el Royal Court Theatre. L'obra fa llavors un tomb metacrític: *Blasted*, de què no se cita mai el títol explícitament esdevé objecte d'estudi i Tim, l'alter ego de Kane, justifica l'elecció dramaturgica que havia fet en aquella obra In-Yer-Face. Tim parla per boca de Kane, com per exemple quan declara que no representar la violència és no reconèixer-la: «if we do not represent them (these pictures) we are in danger of denying their existence» (32), que és una citació quasi literal de la justificació donada per Kane a la seva pròpia representació de la violència:

When I read *Saved*, I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought ... if you are saying you can't represent something, then ... you are denying its existence, and that's an extraordinarily ignorant thing to do¹⁴ (Kane 1996).

L'Espectador, Chris, planteja preguntes i exposa la seva pràctica d'espectador acostumat a veure violacions, extirpacions i nadons menjats. A nosaltres espectadors se'ns convida, al costat de l'actor-Espectador Chris a participar en el diàleg. Ens veiem obligats doncs a assumir el paper d'Espectadors voyeurs i amants de la violència amb els quals tanmateix ens costa identificar-nos. L'espectador esdevingut Espectador pot intervenir al diàleg en qualsevol moment i fins i tot orientar-ne el curs i entenem doncs que *The Author* es construeix a la cruïlla entre l'obra de teatre, l'escriptura a peu d'es-

14 «Quan vaig llegir *Saved*, em va impressionar profundament la lapidació d'un nadó. Però tot seguit em vaig dir... si dius que una cosa no la pots representar, llavors... n'estàs negant l'existència, i això és una cosa extraordinàriament ignorant de fer.»

cenari i el happening. Els actors són i fan d'Actors, l'autor és l'autor però *fa* també el paper de l'Autor:

In *The Author*, transformation happens very subtly. I am transformed but I am transformed just by a tiny shift in axis of perception. I still look like me, I speak like me, I wear my clothes. The transformation of me into fictional me, when it happens, happens through the audience's recalibration of who I am, not through anything I have done — and this is achieved through the narrative.¹⁵ (Ilter 2011, 401)

Tim autor fictici se superposa a Tim Crouch, ja que Tim Crouch, com sabem, no ha escrit mai cap obra violenta a la manera de *Blasted* de Kane.

La segona temporalitat ens porta al passat, és a dir, el temps en què els Actors van interpretar suposadament l'obra de Tim que els va traumatitzar. Si l'oposició «vida autèntica/escena de ficció» es deconstrueix, aniquilant, almenys en aparença, la ficció reintegrada al nostre «real», és tanmateix colpidor veure emergir un nou tipus de ficció, que convida a una necessària reavaluació del seu perímetre: Crouch aprofita aquest moment d'intercanvi pseudonatural per crear un tercer espai-temps que ve a fer progressar la dialèctica: l'irreal del present.

De fet, quan la segona temporalitat (el passat) es prolonga fins al sopar de clausura de l'espectacle al final del qual Tim confessa haver violat el nadó de la seva actriu que dormia al seu despatx, una tercera temporalitat, fantasmagòrica aquesta, emergeix d'aquesta confessió postdramàtica. L'acte «im-perdonable» desencadena la mort de l'Autor per ell mateix, un suïcidi que Tim ens presenta com un temps real i que ve a literaturitzar la mort de l'autor en el seu teatre (a favor de l'espectador i la seva creativitat). D'aquesta tercera temporalitat en dic la de l'irreal del present perquè obre un univers paral·lel al present: la conversa que nosaltres Espectadors estem tenint amb l'Autor i els Actors està tallada per moments de relats durant els quals l'Autor explica qui està, en aquest mateix moment, posant fi a la seva vida al soterrani d'un edifici als afores de Londres¹⁶ (Crouch 2009, 27). L'Autor explica com en el moment en què ens parla, plora i es dessagna a mort en un sarcò-

15 «A *The Author*, la transformació esdevé de manera molt subtil. Em transformo però em transformo o només per un petit desplaçament de percepció. Encara semblo jo, parlo com jo, porto la meva roba. La transformació de mi en un jo de ficció, quan passa, passa a través del recalibratge del públic de qui sóc jo, no a través de res que hagi fet jo —i això s'aconsegueix a través de la narrativa.»

16 «entombed in the basement of a building. On the outskirts of a city. ... the celebrated author. His location unknown to his wife and children and to the world! The famous playwright. Darling of the universities».

fag ple d'aigua calenta. El desdoblament del temps de l'escriptura s'encarna literalment en escena amb una dissociació quasi palpable entre el subjecte parlant —l'autor— i la història de la qual és l'actor o més ben dit el no-actor (ja que aquesta acció s'explica però destinada a no ser mai representada, i amb raó). El temps de la narració és el present i la forma, l'única forma teatral que queda per a qui no pot estar en dos llocs al mateix temps i en dues temporalitats simultànies, la de la hipotiposi:

I hold on to the grips on either side and lower myself down. I reach up for the handles of the trap-door hatches and bring them together, closed above my head. Like this.

The actor demonstrates the action.

Can you see?

I lie back in the warm salt solution and my body bobs up like a cork! It's wonderful! The light inside the tank is still on [...]. The music they have been playing has faded out. I am gripped with panic, ha ha. I don't yet feel able to switch out the light. Not that there's anything to see. I tip my head forward and look down at my toes and then back up to the roof of my coffin!¹⁷ (Crouch 2009, 26–27)

El que convoca l'autor, amb la seva descripció minuciosa i amb els gestos «buits», atès que estan deslligats dels objectes i l'impacte que se suposa que han de tenir, és la imaginació, el fer-imatge, en l'esperit de l'espectador, del que no passa a escena. Aquest desdoblament en temps present no és estrany a les pràctiques que es donen a les xarxes socials on l'internauta s'inventa una vida paral·lela. Crouch és expert en la matèria, que convida a un abans i un després de les seves obres al seu lloc web o en links específics que prolonguen l'espectacle en un espai-temps que, per naturalesa, s'escapa del binarisme realitat/ficció.

Es produeix llavors la paradoxa següent: en una obra que nega el principi de l'encarnació i que opta per la substitució de la mimesi per la diagesi, l'únic recurs al dramàtic, doncs, a l'acció, concerneix precisament el que no s'està acomplint i prové doncs de la ficció, tot i que el temps de la narració ens convida a viure els fets com si fossin autèntics. L'Autor no vacilla a «mimar» el que està no fent («The actor demonstrates the action»). De la

17 «M'agafa a les vores a cada banda i em submergeixo. Agafo els poms dels dos porticons i els tanco sobre el meu cap. Així./ *L'actor demostra l'acció.*/ Veieu?/ Jec en la càlida aigua salada i el meu cos sura com un tap de suro! És fantàstic! Encara hi ha llum dins el taüt. [...]. La música que sonava s'ha esvaït. M'agafa un atac de pànic. Encara no em sento capaç d'aparagar el llum. No és que hi hagi res a veure. Aixeco el cap endavant i em miro els dits dels peus i després torno al sostre del meu taüt!»

mateixa manera que el noi tornat adult de *My Arm* no alça mai el braç que hauria d'haver alçat el dia dels seus deu anys per no baixar-lo mai més, l'Autor a *The Author* es posa a explicar-nos performativament històries que tanmateix no ha viscut mai. El treball sobre el gest és essencial per comprendre aquí el joc subtil que Crouch manté amb el nostre sistema cognitiu. És doncs al cor d'un teatre que es dona com a èpic (basat en la narració) que paradoxalment es refunda el dramàtic (l'acció) deconstruint l'oposició entre realitat i ficció per una temporalitat en present que alhora nega i relegitima la possibilitat d'una ficció. La ficció que al teatre s'encarna i crea així la suspensió d'incredulitat (Coleridge parla de «suspension of disbelief») s'ancla en el discursiu però reté del protocol teatral l'autenticitat que se li atribueix: l'autor, davant nostre, ens diu el que fa, impedint-nos posar en dubte la veracitat de les seves paraules, tot privant-nos de la prova ocular. Ens parla sota forma de confiança i recrea així la relació privilegiada que lligava els personatges a l'espectador en el monòleg o el soliloqui del teatre clàssic o shakesperia. Com posar en dubte el que l'autor afirma en temps real i ens adreça a nosaltres que compartim el mateix espai temps que ell?

Per sortir del postdramàtic

En aparença, el teatre de Crouch correspon en tot punt al que Lehmann identifica com el propi del teatre postdramàtic: els seus espectacles es basen en la deconstrucció de l'oposició entre representació i «presentació», amenacen la doble enunciació i situen una dramaturgia postmimètica o mimètica d'un altre ordre. «Desdramatitzen» el drama, per dir-ho amb Peter Szondi i J.P. Sarrazac abolint «el cosmos textual fictici» del qual hem vist que constituïa la marca ontològica del drama segons Lehmann: cap dispositiu il·lusionista que ens submergiria en una ficció, sinó al contrari una integració sistemàtica de l'espectador en el procés creador, presència del mateix autor al mig de l'espai estètic (les categories d'escenaris i de sales són caducs), sigui en el paper de l'Autor, o bé en el d'un (im)personatge alhora que reconeixem l'autor. De la mateixa manera, neix una «redramatització», diferent, no global sinó parcel·laria, o sigui, com a *The Author* perquè el relat de ficció (el que l'autor està no fent al teatre londinenc) neix precisament de l'operació de desmantellament de la ficció: se'ns lliura la història en forma de confiança, en una nova modalitat de diàleg que ja no es pensa entre personatges sinó entre l'impersonatge i l'espectador. Jean-Pierre Sarrazac parla, respecte a això, d'una «redialogització» del drama modern (Sarrazac 2012, 246), ja que, com a *ENGLAND*, o *An Oak Tree*, l'espectador és propulsat a una altra dimensió de l'espai de la seva visita. Les tècniques deconstruccionistes

operatives al teatre de Crouch per mitjà de l'autor en escena reinsuflen dramàtic al postdramàtic. Podríem dir que el postmimètic, basat en una diagesi que conservaria memòria d'una mimesi passada, desmantella el dramàtic relegitimant la ficció.

De totes maneres, es tracta d'un enfocament de la ficció que és ben diferent del que anima el teatre tradicional. Crouch proposa una forma d'adaptació de l'autoficció —aquest gènere reservat fins ara més aviat a la novella— al teatre. Si les obres de Crouch no procedeixen de la categoria de l'autoficció tal com ha estat definida en primera instància, com recorda Laurent Jenny (Jenny 2003), per Serge Doubrovsky, és a dir, una escriptura associativa, al més a prop del magma íntim, pròxim a la psicoanàlisi, una escriptura que deixaria parlar l'això, per oposició a l'escriptura autobiogràfica que organitzaria i controlaria la posada en escena del jo (Doubrovsky 1980, 188),¹⁸ s'elaboren tanmateix al voltant de la construcció d'un subjecte que es parla, s'explica i d'allà no pot escapar a una autoficcionalització. Laurent Jenny, en un estudi de l'autoficció, cita la definició de Marie Darrieussecq —«l'autoficció és una assertió que es diu fingida i que *al mateix temps* es diu seriosa» (Darrieussecq 1996, 377)— i explica que «l'autor d'autoficció alhora afirma que el que explica és veritat i alerta el lector contra una adhesió a aquesta creença. Des d'aquest moment, tots els elements del relat pivoten entre valor factual i falor fictici, sense que el lector pugui discriminar-los» (Jenny 2003). A l'obra de teatre de Crouch, el valor factual del relat té encara més pes perquè l'autor està allà davant nostre, quasi negant-nos la possibilitat d'imaginar-lo mentir. I és ben bé a la cerca d'una veritat que l'autor s'inscriu.

La ficció en Crouch no té vocació de fer-nos perdre de vista el real, sinó al contrari —i en això és brechtiana— portar-nos-hi a un grau més intens. Com Bond que es proclama defensor de la imaginació però amb fins i d'una manera diferents, Crouch troba un tercer terme en la dialèctica que oposa la ficció i el real. Declara que s'apassiona per les veritats que conté la ficció i per la impossibilitat de mantenir categories hermètiques:

I am excited about the truths that are contained within fiction. I am interested in that word 'uncertainty' — nothing is definite: so I am not definitely 'me' and I am not definitely 'not me'¹⁹ (Ilter 2011, 398).

18 «[...] el moviment i la forma mateixa de l'escripció són l'única inscripció d'un mateix possible. L'autèntica "empremta", indeleble i arbitrària, totalment fabricada i autènticament fidel» (Doubrovsky 1980, 188, citat a Jenny 2003).

19 «M'exciten les veritats que conté la ficció. Estic interessat en aquesta paraula "incertesa" —res no està definit: o sigui que jo no sóc definitivament "jo" i no sóc definitivament "no jo"».

Tot és com si Crouch fes operativa la consciència que té tota narració de si és una ficció. Aquesta tesi, desenvolupada sobretot per Judith Butler a *Giving an Account of Oneself* (2005),²⁰ i abans d'ella per Foucault, a *Le Courage de la vérité*, a les obres de Crouch es pot aplicar a l'escena. La pràctica de Tim Crouch constitueix com una literaturalització de la tesi foucauldiana segons la qual dir-ho tot, dir la veritat (la *parresia*), sempre es diu en relació amb una distància, el que Foucault en diu l'«alteració»: «No hi ha instauració de la veritat sense una posició essencial de l'alteritat. La veritat no és mai el mateix. Només hi pot haver veritat en la forma de l'altre món i la vida altra», escriu Foucault a les últimes pàgines del llibre (Potte-Bonneville 2009). Crouch proposa, i amb això s'acosta molt a Foucault, un emparaulament de si basat en una pràctica imaginativa que tindria vocació de revelar la «veritat de la vida». En Crouch, no seria solament, com avança Judith Butler, perquè mai no estem en possessió de tots els elements de la seva vida i l'origen d'aquesta es troba en el relat dels altres (de l'altre, els seus pares, etc.),²¹ que el relat de si esdevé necessàriament obra de ficció, sinó perquè l'home que s'explica no pot assolir la veritat sinó en l'altre que el fonamenta èticament en tenir el coratge de la veritat. Els gestos no aconclerts però narrativitzats de Crouch —el braç (no) alçat, l'Autor (no) pedòfil, l'Autor (no) suïcida— potser són les noves modalitats d'aquest dir-veritat.

Els dispositius escènics elaborats per Crouch participen concomitantment de la ficció i el seu rebuig. Quan som Espectadors, som també, de fet, espectadors i existim doncs durant el temps de l'obra en un espai-temps que és alhora el del drama i la seva negació. El «teatre performatiu» de Tim Crouch, oximòric per definició, és i no és drama. Neutralitza i deconstrueix el binarisme que oposa un teatre dramàtic a la performance que aboleix la diferència entre espai escènic i espai dramàtic i se situa doncs en aquest nínxol d'indecidibilitat entre real i ficció. Ara bé, la ficció regenerada al cor mateix de la seva eradicació no deixa de ser una ficció d'un altre ordre. Permet assolir esferes altrament inabastables. Crouch, procedint a un desmantellament metòdic del teatre dramàtic refunda el drama, estèticament però també i sobretot èticament. El futur del drama per a Crouch passa doncs per l'etapa postdramàtica asbolutament necessària per a la reinvençió d'un drama d'un altre ordre, postpostdramàtic en definitiva. Com redinamitzat per la imaginació del públic, aquest drama nou necessita repensar els con-

20 «At the moment when we narrate we become speculative philosophers or fiction writers» («Així que narrem esdevenim filòsofs especulatius o autors de ficció») (Butler 2005, 78).

21 He explorat aquesta pista a «Entre performance et théâtre: l'auteur sur la scène anglaise contemporaine» (Clothilde Thouret dir., *Le Dramaturge sur le plateau* (2016), París: Garnier).

torns del lloc teatral i redefinir, a l'hora en què les escriptures a peu d'escenari tenen la millor part del pastís en la creació teatral, el principi mateix d'autoralitat.

Bibliografia

- Bakhtine, Mikhail. 1975. *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.
- Bottoms, Stephen. 2009. «Authorizing the Audience: The Conceptual Drama of Tim Crouch». *Performance Research* 14 (primavera): 65–76.
- . 2011. «Introduction Tim Crouch, The Author, and the Audience». *Contemporary Theatre Review* 21,4: 390–393.
- . 2011. «Materialising the Audience: Tim Crouch's Sight Specifics in ENGLAND and The Author». *Contemporary Theatre Review* 21,4: 445–463.
- Butler, Judith. 2005. *Giving an Account of Oneself*. Nova York, Fordham UP.
- Darrieusecq, Marie. 1996. «L'autofiction, un genre pas sérieux». *Poétique* 107 (set.): 372–373.
- Crimp, Martin. 1997. *Attempts on Her Life*. Londres, Faber.
- Crouch, Tim. 2003. *My Arm*. Londres: Oberon.
- . 2005. *An Oak Tree*. Londres: Oberon.
- . 2007. *ENGLAND*. London: Oberon.
- . 2009. *The Author*. Londres: Oberon.
- . 2014. *Addler & Gibb*. Londres: Oberon.
- . 2011. «The Author: Response and Responsibility». *Contemporary Theatre Review* 21,4: 416–422.
- Danan, Joseph. 2013. *Entre théâtre et performance: la question du texte*. París: Actes Sud.
- Dobrovsky, Serge. 1980. *Parcours critique*. París: Galilée.
- Féral, Josette. 2011. «Pour une poétique de la performativité: le théâtre performatif», *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites*, 107–138. Montpellier: Entretemps.
- Foucault, Michel. 2009. *Le Courage de la vérité: Le gouvernement de soi et des autres. 1984*. París, EHESS / Gallimard, Seuil.
- Freshwater, Helen. 2011. «“You Say Something”: Audience Participation and The Author». *Contemporary Theatre Review* 21,4: 405–409.
- Ilter, Seda. 2011. «“A Process of Transformation”: Tim Crouch on *My Arm*». *Contemporary Theatre Review* 21,4: 394–404.
- Jenny Laurent. 2003. «Cours sur L'Autofiction». Consultat el 2 d'abril del 2016. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afinteg.html>.
- Kane, Sarah. 1995. *Blasted*. Londres: Methuen.
- . 1996. Entrevista a *The Times* (gen. 1995), citat com a nota prèvia a Mark Ravenhill, *Shopping and F***ing*. Londres: Methuen.
- . 2000. *4:48 Psychosis*. Londres: Methuen.

Lehmann, Hans Thies. 2002. *Le Théâtre post-dramatique*, trad. de Philippe-Henri Ledru. París: L'Arche.

March, Florence. 2010. *Relations théâtrales*. Montpellier: L'Entretemps.

Potte-Bonneville, Mathieu. 2009. «La vraie vie». Entretien avec Mathieu Potte-Bonneville autour du dernier cours de Michel Foucault au collège de France: *Le courage de la vérité*. *Cahiers philosophiques* 4,120: 112–127. Consultat el 2 d'abril del 2016. <http://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2009-4-page-112.htm>.

Ryngaert, Jean-Pierre, i Julie Sermon. 2012. *Théâtre du XXI^e siècle: commencements*. París: Armand Colin.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne*. París: Seuil.

Sierz, Aleks. 2001. *In-Yer-Face Theatre*. Londres: Faber.

Puentes teatrales y transferencias temporales: teatro del siglo XIX para el siglo XXI (Catalunya)

Sharon G. Feldman

University of Richmond

En 1992, el director teatral y teórico estadounidense Richard Schechner hizo lo que se consideraba en aquel momento una observación escandalosa en las páginas de la revista *TDR* (*The Drama Review*) al declarar: «[T]heater as we have known and practiced it —the staging of written dramas— will be the string quartet of the 21st century: a beloved but extremely limited genre, a subdivision of performance» (Schechner 1992, 8).¹ Seis años más tarde, en 1998, todavía aturcido por la afirmación (o condena) notoria de Schechner, el teórico y crítico estadounidense W. B. Worthen llamó la atención sobre lo que él veía como una especie de «perjuicio disciplinario» en la forma en que con frecuencia se percibe la representación teatral, en hasta qué punto se entiende en términos literarios como una manifestación artística basada principalmente en la expresión de palabras que provienen de un guión escrito (Worthen 1998, 1095–96). (Tal vez no ayude que, en las lenguas romances, empleamos habitualmente la absurda expresión «teatro visual», como si aquel otro tipo de teatro, al que llamamos habitualmente «literatura dramática», careciera de alguna manera de un componente visual.) Según Worthen, la clásica e insostenible oposición dialéctica entre el texto y la *performance* (o la representación) había sido mal interpretada y, en el proceso de su falta de comprensión, la representación del drama teatral se había reducido a una «noción incapacitante», una mera reiteración de un texto escrito (monolítico) que impone un tipo de autoridad literaria o textual en la concepción de la puesta en escena. El proceso, de acuerdo con este punto de vista, corresponde al tipo de «aparato ideológico» que típicamente asociamos con el realismo moderno, un «emblema de un poderoso pero coercitivo convencionalismo». La *performance*, en el sentido etnográfico (como en la llamada «*performance* de la vida diaria») se considera por lo tanto como una forma de resistencia a esa autoridad textual o literaria. La escritura, a su vez, se

1 «El teatro tal como lo conocemos y lo hemos practicado —la escenificación de las obras de teatro textuales— será el cuarteto de cuerda del siglo XXI: un género muy querido pero extremadamente limitado, una subdivisión de la noción del espectáculo.» Las traducciones son de la autora.

pone bajo sospecha: como una reproducción analógica de hegemonías sociales, culturales o incluso coloniales.

Si bien es cierto que gran parte del teatro moderno es a la vez coercitivo y convencional, lleno de signos «vacíos», para Worthen, sin embargo, incluso en el contexto de las tradiciones teatrales más típicamente occidentales, no es el texto el que prescribe el significado de la *performance* sino la construcción del texto dentro del aparato específico de la «ceremonia» la que crea lo que él llama «la fuerza performativa» (Worthen 1998, 1097–98). Citando el ejemplo de Shakespeare, utilizado en muchos países como una metáfora del imperialismo cultural, sostiene que una cierta complicidad con la autoridad no es un hecho frecuente en las prácticas textuales y que la cultura impresa a menudo puede desempeñar un papel subversivo en relación con los sistemas de valores tradicionales o de élite.

La obra de Shakespeare, al fin y al cabo, se creó en un período histórico en el que la transformación de la cultura oral en cultura letrada quedaba lejos de haber sido completada (Worthen 1998, 1099). Además, en pocas ocasiones podemos hablar de un texto dramático como una noción estática, ya que se trata de una práctica normal consultar y/o generar más de una versión del texto escrito para cualquier producción teatral determinada. Como demostró Patrice Pavis durante la década de los ochenta con su semiología del teatro, los límites del texto y de la *performance*, siempre dinámicos, están siempre sometidos a un cuestionamiento, y cualquier tipo de comprensión profunda de esta relación debería contar con las sutilezas de su dependencia mutua en la producción del significado (lo que el propio Pavis llamaba «metatext de la mise en scène», que pertenece a la esfera del espectador o del sujeto perceptor) (Pavis 1982, 149–53). Una *performance* puede crear una sensación de proximidad al texto, pero la autoridad del texto es ilusoria; su misma constitución es no perdurable.

La *performance*, en efecto, crea una especie de puente entre el pasado y el presente. Está inextricablemente entrelazada con las nociones de la historia, la memoria y la repetición. Para Joseph Roach, la creación de un espectáculo teatral es un proceso de sustitución o «subrogación» mediante el cual resucitamos o reencarnamos vidas pasadas. Nos permite «preservar un sentido de la relación con el pasado al hacer contacto físico con los muertos». El pasado se evoca y se re-conjura dentro del presente, de tal manera que la propia existencia del texto se convierte en una consecuencia de la representación teatral en lugar de un objeto que existe a priori. En esta «invocación y desplazamiento simultáneos de la original», la *performance*, en

cierto sentido, interroga el texto; re-assigna su autoridad, la desacopla de su origen fantasmal textual (Roach 1998, 29).²

Es tal vez en el ámbito de la adaptación teatral que este proceso se realiza de manera más vívida. Con la adaptación, vemos cómo el texto sigue desempeñando un papel en particular, pero no necesariamente de manera autoritaria. En varias producciones teatrales recientes hemos visto cómo algunos directores catalanes, por ejemplo, han arrojado nueva luz sobre obras del repertorio del siglo XIX, sometiéndolas a una estética contemporánea, a veces de carácter postdramático, ofreciéndonos una revisión radical del texto y dotándolo de una nueva vigencia. Esta transferencia temporal del texto representa solo uno de los muchos tipos de adaptación, inspirado, quizás, por el famoso grito de Artaud «En finir avec les chefs-d'œuvre», con la intención de despegar la puesta en escena de la aparente autoridad del texto, pero también interesado en dialogar con una tradición dramática (Worthen 1998, 1102).

Huelga decir que la adaptación de obras del pasado del repertorio clásico dentro de un contexto o estética del presente no representa ninguna novedad, pues hemos visto muchos ejemplos, específicamente del siglo XIX, en montajes de directores fuera de Catalunya, como Luc Bondy (que ha presentado en París durante estos días su adaptación de *Ivanov* de Anton Chéjov) o Ivo van Hove (que firmó una memorable *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen en el New York Theatre Workshop en 2004), además de Declan Donnellan, Thomas Ostermeier o Daniel Veronese. Evidentemente, Ibsen y Chéjov constituyen los principales exponentes del siglo XIX de este fenómeno transcultural y transtemporal, tal vez debido a su posición en la intersección entre realismo y modernismo, junto con su capacidad para tratar asuntos eternos que inspiran una serie de interpretaciones que trascienden las particularidades del tiempo y del espacio (Clayton & Meerzon 2015, 3).

Entre los ejemplos recientes (es decir, del siglo XXI) a cargo de directores catalanes encontramos el montaje de Lluís Pasqual de *L'hort dels cirerers*, de Chéjov, traducido por Joan Oliver y estrenado en el Teatre Lliure en 2000; el montaje de David Selvas de la versión de Marc Rosich de *Hedda Gabler* de Ibsen en 2012 o el montaje, también de Selvas, de la traducción que firmó Cristina Genebat de la adaptación inglesa de Martin Crimp de *La gavina*, de Chéjov, estrenada en el Teatro Villarroel en 2010. Este último ejemplo es especialmente destacable, ya que se trata en realidad de una adaptación de una adaptación, lo que marca una cierta distancia bastante extensa con respecto a la autoridad del texto escrito original. También están los ejem-

2 Véase también Roach 1996.

plos aún más recientes de *Un enemic del poble* de Ibsen, presentada con el título *Stockmann*, del director Oriol Tarrasón y la compañía Les Antonietes, estrenada en la Sala Muntaner en 2013, o la adaptación de la misma obra de Ibsen, en versión libre de Juan Mayorga y Miguel del Arco, dirigida por este último en el Teatre Lliure en 2015.

En el contexto específico de Catalunya, las artes escénicas cuentan con la sólida tradición establecida desde el siglo XIX de entablar un diálogo artístico con las tendencias y las influencias de las dramaturgias internacionales tanto del pasado como del presente, forjando su identidad a través de sus asociaciones interculturales. Las adaptaciones de un repertorio internacional en catalán han servido, por lo tanto, para crear puentes a través de los cuales se ha podido llevar a cabo en tiempos post-dictatoriales una relegitimación, una institucionalización y una normalización de la escena catalana. Han funcionado como una forma de otorgar a los espectadores catalanes acceso en su lengua a la riqueza del repertorio universal, ya que es precisamente mediante la programación de los clásicos seleccionados entre un abanico internacional de obras que una comunidad teatral crea un sentido de identidad colectiva.

En los últimos años, sin embargo, han sido paradójicamente infrecuentes los momentos en que los directores catalanes han utilizado obras del repertorio teatral catalán del siglo XIX para crear este tipo de «normalidad». Entre estas excepciones, cabe señalar el reciente redescubrimiento del teatro de Frederic Soler «Pitarra» impulsado por el Teatre Nacional de Catalunya o las reposiciones de las obras de Àngel Guimerà que han surgido con relativa regularidad.

En las páginas que siguen, centraré mi atención en una adaptación reciente para la escena catalana a cargo del dramaturgo y director Pau Miró, protagonizada por Lluís Homar, de *Terra baixa* (1896) de Àngel Guimerà, estrenada en el Festival de Temporada Alta durante el otoño de 2014 y que más adelante se pudo ver en el Teatre Borràs de Barcelona. ¿Qué sucede cuando el texto del siglo XIX se adapta y se traslada al siglo XXI, y cómo se hacen patentes en esta transferencia algunas dimensiones anteriormente ocultas y/o sorprendentemente contemporáneas? ¿Cómo se elabora mediante la *performance* de esta obra canónica una interrogación del texto original, reasignando su autoridad y despegándola de su origen fantasmal dentro de un régimen contemporáneo de prácticas teatrales?

En su influyente ensayo de 1936 *La obra de arte en la época de reproducción mecánica*, Walter Benjamin comienza con un epígrafe extraído de un texto de Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, en el que el escritor francés observa cómo, dado que el arte del pasado difiere del arte del presente, nuestra com-

prensión y el tratamiento del mismo, por lo tanto, deben evolucionar para que se entienda en un contexto moderno. «Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons.» La cita con que se abre el texto, de la que solo he transcrito un breve fragmento, prepara el escenario para una meditación por parte de Benjamin sobre la autenticidad y la relación de una obra de arte original con la producción de una copia creada mediante las tecnologías de reproducción. Es en este ensayo donde Benjamin introduce su concepto frecuentemente citado del «aura» de una obra de arte, que, sin los contextos espaciales y temporales de la original, permanece ausente de la copia o la reproducción. La pregunta aquí, pues, es si una adaptación teatral es realmente diferente de una mera copia. En cuanto a la versión de Miró y de Homar de *Terra baixa*, yo diría que la respuesta es sí.

Terra baixa, de hecho, podría considerarse una de aquellas obras maestras contra las que Artaud lanzaba su ira. Y, sin embargo, resucitada por Miró y Homar cada noche en el tiempo presente en el Teatre Borràs de Barcelona, con escenografía de Lluç Castells, diseño de luces de Xavier Albertí, y música original de Sílvia Pérez Cruz, mantiene lo que Worthen llamaría su «fuerza performativa». A diferencia de las copias reproducidas que menciona Benjamin, las adaptaciones aún llevan aquella «aura» benjaminiana. Son obras «palimpsestuosas», como diría Linda Hutcheon, imbuidas en todo momento por la presencia fantasmal de los textos adaptados pero también desvinculadas de ellos (Hutcheon 2012, 4–6). Si estamos familiarizados con el texto anterior, sentimos siempre su presencia; proyecta una sombra sobre la obra que estamos experimentando directamente, ya que, cuando hablamos de una obra como si fuera una «adaptación», proclamamos abiertamente su relación con una obra anterior. Y, sin embargo, una adaptación también posee su propia aura, su propia esencia o «presencia en el tiempo y espacio, su existencia única en el lugar en el que se encuentra» (Hutcheon 2012, 6–7). La fidelidad o el grado de proximidad a la original aquí no es importante. Algunas adaptaciones tienen como objetivo rendir homenaje al texto anterior o incluso dialogar con él de manera intertextual; otras tratan de borrar su memoria por completo. Todas llevan a cabo, como diría Roach, una invocación y un desplazamiento simultáneos del original.

Los fantasmas —es decir, las resonancias históricas que se invocan a través de la memoria y la repetición— en la adaptación de Miró y Homar de *Terra baixa* son especialmente potentes. En primer lugar, hay una resonancia semántica ligada al nombre del espacio teatral, el Teatre Borràs, rebautizado en 1943 (primero, como cine, luego como teatro) en homenaje al le-

gendario actor catalán Enric Borràs, conocido por sus mil representaciones de *Terra baixa* en el Teatre Romea en el papel del personaje igualmente legendario de Manelic (el pastor poco refinado y aún inocente). En segundo lugar, hay una especie de resonancia fantasmal asociada con la interpretación en particular de Homar del personaje de Manelic, a quien encarnó por primera vez a la edad de diecisiete años con un grupo de teatro de aficionados en el Centre Parroquial d'Horta. Años más tarde, en 1990, Homar pasaría a encabezar el histórico montaje de *Terra baixa* de Fabià Puigserver en el Mercat de les Flors de Barcelona. Los espectadores que recuerdan aquella producción, con su fantasiosa escalera de caracol que presidía el escenario —una metáfora espacial de la empinada travesía que recorre Manelic entre la tierra alta (impoluta) y la tierra baja (corrupta)— naturalmente se inclinarían por sentirse influenciados por las diversas capas palimpsestuosas implícitas en la experiencia de ver a Homar en ambas producciones. Estas resonancias fantasmales de actuaciones anteriores, que establecen puentes con el pasado, no impiden a Miró y compañía crear un montaje único —no meramente derivado— empleando una amplia serie de prácticas estéticas contemporáneas.

La ironía aquí es que sea precisamente el compromiso de la producción de Miró con el texto canónico anterior lo que ayuda al espectador a leerlo y percibirlo bajo una nueva luz. En realidad, con la excepción de unos cuantos recortes y condensaciones, Miró ha hecho muy pocas alteraciones a las palabras originales de Guimerà, presentando el texto, al menos en la superficie, como una transcripción muy precisa, limpia y literal, casi no tocada por su mano. Paradójicamente, sin embargo, el texto, que en gran medida ha sido interiorizado por la cultura catalana como una obra estable, perdurable, da la apariencia, matizado por Miró y Homar, de haber sido completamente refundido y transformado. Puesto en escena en el contexto específico de la «ceremonia» teatral contemporánea, se transforma en otro texto con su propia fuerza performativa.

La adaptación de Miró parece luchar con el texto de Guimerà, muy anclado en una estética del siglo XIX, en la cúspide entre el romanticismo y el realismo. La adaptación teatral, como proceso, a menudo es un arte quirúrgico, y Miró no sólo ha condensado las palabras de Guimerà, reduciendo el espectáculo a poco más de una hora, sino que también ha reducido la cantidad de personajes dramáticos de doce (además de campesinos y campesinas) a sólo cuatro. Además de condensar el texto, ha incluido el gesto minimalista de haber reducido el que normalmente habría sido un elenco de al menos doce actores a sólo uno. Uno, es decir, con una voz polifónica, pues Homar encarna no sólo el papel de Manelic, sino también el de Sebastián

(el terrateniente), Marta (el objeto de deseo de los dos hombres) y Nuri (la joven vecina). Al concentrar cuatro personajes en un único intérprete, con ninguna inflexión afectada o artificial en la voz o en los gestos de Homar, Miró ha conseguido destilar la verdadera esencia de la obra, sus orígenes trágicos, que se mueven a nivel de la pasión y del patetismo. La ha pulido de tal forma que la puesta en escena expone de una manera muy pura, muy discreta, el nivel alegórico en el que se mueve el texto de Guimerà, la lucha que se establece entre las fuerzas del bien y del mal, la pureza y la corrupción, la libertad y la restricción, la claridad y la oscuridad.

La reducción de los actores en el escenario (un escenario blanco, limpio) a una sola persona con voz polifónica, combinada con el uso de muy pocos elementos de utilería y piezas de vestuario claves, todo a la vista, supone un concepto de estética contemporánea de la puesta en escena que desplaza la autoridad del texto de Guimerà, lleno de exteriorizaciones tardo-románticas. Miró ha despojado el texto de cualquier adorno romántico o cualquier retórica melodramática del siglo XIX. Emplea las palabras literales de Guimerà sin traicionar su sentido original para dar a conocer el dinamismo interior, psíquico, de cada personaje, que adopta la forma de monólogo o de una serie de monólogos. Lo que había sido un diálogo exteriorizado de repente se vuelve íntimo e interno, y se convierte en soliloquio; la acción, del mismo modo, se transforma en narración. La palabra, en efecto, se convierte en acción en un gesto contemporaneizante que se acerca al teatro «rapsódico» descrito por Jean-Pierre Sarrazac (Sarrazac 1999, 21–44). Con su puesta en escena, Miró acentúa e incluso rescata los vestigios dentro del texto de Guimerà del interés romántico por la intrasubjetividad, junto con una preocupación por las realidades psíquicas y pasiones complejas propias del expresionismo de August Strindberg. A través de este proceso de revelación, Miró realza en el texto de Guimerà un grado de interioridad que, paradójicamente, había estado siempre presente.

Como he mencionado anteriormente, son muy pocos los momentos en los que Miró ha alterado el texto escrito de Guimerà. Si ha traicionado el original en algún momento es mediante la conversión de ciertos pasajes de discurso indirecto al estilo directo para facilitar la transición de diálogo a monólogo. Por lo tanto, si en el original de Guimerà, Nuri declama, citando las palabras del ermitaño, «M'ha dit que si caminava, caminava... d'ara fins a demà al vespre, encara tot, tot fóra de l'hereu Sebastià» (Guimerà 2007, 75), entonces, el personaje en la versión contemporánea de Miró, nos dice, pura y llanamente, y sin la pretensión de un marco discursivo, «Si camino, camino i camino d'ara fins a demà al vespre, encara tot, tot serà de l'hereu Sebastià» (Miró 2014, s.n.). Las diferencias son sutiles, pero los ajustes de

Miró ponen de relieve su intención de hacer que los personajes transmitan una realidad (y una teatralidad) interior que, a su vez, engendra una íntima relación con el espectador (quien, de hecho, termina actuando aquí como interlocutor).

Homar se deja transfigurar, se desdobra, como si fuera capaz de canalizar los múltiples fantasmas de Guimerà, vacilante en su encarnación de un personaje tras otro. Sus transfiguraciones transcurren ante el público de manera límpida y transparente, apoyadas por la música bellamente inquietante de Pérez Cruz. Es como si, en manos de Miró, el texto clásico se deconstruyera y se inyectara con aquella dimensión mágica tan característica de su propio teatro del siglo XXI. Al principio del espectáculo, Homar aparece en el escenario con ropa que parece de calle, vistiéndose y maquillándose a la vista del público en un espacio que recuerda ligeramente a un camerino, descubriendo para el espectador los mecanismos internos de la puesta en escena. El texto se abre con las siguientes indicaciones que capturan su primera metamorfosis, mientras el espectador es testigo de su transformación en el personaje de la Nuri:

En Lluís puja a l'escenari, vestit de carrer, amb una bossa. Deixa la bossa al penjador. I comença a canviar-se i a maquillar-se.

Ítems:

- Aquesta obra sempre m'ha acompanyat. Sempre vull fer *Terra baixa*. Horta.
- 7 de juliol de 1974. Mundial Argentina. Alemanya-Holanda.
- El meu avi, Lluís Homar, em va fer cridar.
- La talla de Manelic.
- Enric Borràs.

En Lluís s'aixeca de la cadira, comprova que tot és en el seu lloc. Fa una respiració profunda i just en aquest moment els llums canvien. El camerino es transforma en una casa-molí a pagès. La Nuri cus uns llaços petits a un vestit de núvia mentre canta.

Cau la tarda (Miró 2014, s.n.).

Como espectadores, se nos ofrece, pues, la posibilidad de ver las costuras del montaje, de percibir sobre el escenario las transiciones entre la confección de un personaje y otro. Homar y Miró, de este modo, ponen al descubierto y llaman la atención, de manera metateatral, sobre el propio proceso de creación artística, de la construcción de los múltiples personajes. Homar aparece en el escenario como Lluís, el actor, fracturado en varias voces, en un gesto característico del teatro postdramático que coincide con lo que describe Carles Batlle como una «irrupción» del mundo íntimo, de perso-

najes de los que sus vidas interiores —fracturadas, desmembradas y desarticuladas— se expresan mediante el uso del monólogo (o de una variedad de formas monológicas). Según Batlle:

La presència fragmentada de la interioritat —relat d'esdeveniments passats, presents o futurs, però també relat de sentiments i sensacions— supera l'antiga frontera entre allò que és dramàtic i allò que és èpic —perfectament delimitada només quaranta anys enrere— i proposa un nou sistema de convencions, molt més obert, molt més plural, molt més lliure (Batlle 2008, 207–208).

A consecuencia de esta fragmentación, o hibridación del personaje, nos enfrentamos a múltiples perspectivas, tanto internas como externas, que pertenecen a la propia serie de eventos. Lo que había sido «la fábula» del texto de Guimerà, con su lógica interna, ya no ocupa el centro de atención, sino que precede al «relato» que emerge mediante el monólogo.

Todo esto se lleva a cabo ante un telón de fondo que es, durante gran parte de la obra, rigurosamente blanco. Como describe Marcos Ordóñez en su crítica, la puesta en escena recuerda a un «cruce entre laboratorio y estancia onírica, con paredes blancas y cortina de gasa en el fondo». Se trata de un espacio vacío, impoluto, que se presta a conjurar realidades psíquicas. Escondido tras el telón blanco semitransparente hay un muro de tierra y hojas que se descubre hacia el final de la *performance*, cuando Manelic se enfrenta a la revelación del engaño de Sebastián, y «en un atac d'ira fa caure les parets de la casa deixant que la natura ho envaeixi tot» (Miró 2014, s.n.). Se trata de una representación metonímica del mundo orgánico y también una proyección exteriorizada del estado interior, puro e incorrupto, del héroe, Manelic.

Si Miró se aleja del texto original de Guimerà lo hace, por tanto, más bien en sus prácticas teatrales contemporáneas y menos en cuanto a sus prácticas textuales. De hecho, la adaptación de Miró contiene un nivel de compromiso autorreferencial con el texto de Guimerà que, a su vez, rinde homenaje a la original y también re-asigna la autoridad convencionalmente atribuida al texto, plasmándolo en un contexto de estética contemporánea. Lejos de ser una reliquia del museo o un cuarteto de cuerda del siglo XXI, esta *Terra baixa* es, pues, fiel a la súplica de Valéry de un nuevo tratamiento del arte en un contexto contemporáneo para hacer compatible la escritura teatral con la fuerza performativa del presente. Es solo un ejemplo de teatro del siglo XIX para el siglo XXI.

Bibliografía

- Batlle, Carles. 2008. «Postfaci. Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani». En *Lèxic del drama modern i contemporani*, ed. J.-P. Sarrazac, 203–225. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Benjamin, Walter. 2010. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- Clayton, J. Douglas, y Yana Meerzon. 2015. «Introduction: The Text and its Mutations: On the Objectives of the Volume». En *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations*, ed. J. D. Clayton i Y. Meerzon, 1–16. Nueva York: Routledge.
- Guimerà, Àngel. 2007. *Terra baixa*. Barcelona: Edicions 62.
- Hutcheon, Linda. 2012. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Miró, Pau. 2014. Adaptación de *Terra baixa*, de Àngel Guimerà. Manuscrito inédito.
- Ordoñez, Marcos. 2014. «Lluís Homar en la montaña rusa». *El País*, 6 de diciembre.
- Pavis, Patrice. 1982. *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*. Nueva York: PAJ Publications.
- Roach, Joseph. 1996. *Cities of the Dead*. Circum-Atlantic Performance. Nueva York: Columbia University Press.
- . 1998. «History, Memory, Necrophilia». En *The Ends of Performance*, ed. P. Phelan, 23–30. Nueva York: New York University Press.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'avenir du drame*. Belval: Circé.
- Schechner, Richard. 1992. «A New Paradigm for Theatre in the Academy». *TDR: The Drama Review: The Journal of Performance Studies* 36,4: 7–10.
- Worthen, W.B. 1998. «Drama, Performativity, and Performance». *PMLA* 113,5: 1095–96.

Explicar la memòria col·lectiva més enllà de les fronteres: el teatre de narració, entre realitat i ficció (Itàlia)

Célia Bussi

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

El «Teatro narrazione», corrent de la nova dramaturgia italiana anomenat a França «Théâtre de narration» o «théâtre-récit» es pot considerar com la celebració del relat transmès per l'actor-narrador, sol a escena, gràcies al seu cos i seu discurs. Aquest teatre, que té les seves arrels en la tradició dels contadors-narradors, és difícilment definible: barrejant diverses peces de fets reals amb elements de ficció, constitueix una mena d'hibridació de gèneres particularment rica. Les recerques meticuloses realitzades per diferents autors-actors del teatre de narració fan semblar aquest corrent un teatre documental que informa sobre els fets polítics i econòmics de la Itàlia contemporània però també de la resta del món. En aquesta contribució es tractarà de mesurar, més enllà de l'aparent forma documental, la part de la ficció en aquesta mena de teatre i de comprendre com s'imbriquen realitat i ficció. No tots els autors-actors d'aquest corrent semblen adoptar el mateix enfocament artístic i diferents moviments es podran posar en evidència.

Cal subratllar, en un primer moment, que la inclinació dels autors per la realitat es reflecteix en la naturalesa dels temes abordats. Profundament compromès en el terreny cívic i polític, aquest teatre proposa a l'espectador tornar i reflexionar sobre tragèdies contemporànies de les quals els éssers humans són els únics protagonistes i responsables. Entre els projectes que han tingut com a objectiu de qüestionar la Història fosca italiana, cal esmentar *Corpo di Stato. Il delitto Moro* de Marco Baliani: en aquest espectacle que recorda la memòria dels atemptats dels «anys de plom», l'autor-actor torna al segrest i l'assassinat d'Aldo Moro —el president de la Democràcia Cristiana— per les Brigades Roges. Però lluny de ser només una rememoració del passat, aquesta obra busca examinar les zones d'ombra d'aquesta tragèdia que, reescrita, esdevé col·lectiva.

A través d'un grandíssim rigor documental, diversos espectacles del teatre de narració busquen, d'altra banda, treure el vel sobre els misteris d'esdeveniments a escala internacional. A *I Tigi-Canto per Ustica*, Marco Paolini s'interessa pels misteris de la tragèdia de l'avió misteriosament abatut sobre l'Adriàtic el 1980. Pel que fa a Roberta Biagiarelli i Simona Gonella,

busquen, per la seva banda, penetrar la incertesa de la història en les dues peces *A de Srebrenica* i *Tchernobyl Report*.

Altres capdavanters d'aquest corrent —Ascanio Celestini (*La Pecora nera, Scemo di guerra*), Giuliana Musso (*Sex Machine*), Dario De Luca (*Morir si giovane e in andropausa*)— expliquen la malaltia mental, la guerra, la mercantilització del sexe, la condició femenina, la crisi econòmica i el treball precari, tot temes d'abast universal.

Aquesta pintura no seria completa si el treball dels *cantastorie* sicilians passés en silenci. Hereus de la tradició dels *cuntisti*, aquests actors treballen per perpetuar aquesta antiga tradició siciliana, tot inserint-hi experimentacions artístiques contemporànies. Sol en escena, el *cuntista* basava la seva història en esdeveniments de l'actualitat i només tenia com a únic mitjà d'expressió el seu cos i la seva veu. L'únic element escènic al qual recorria era una espasa que brandava per escandir el temps i donar ritme al relat. Aquesta forma particular de teatre, que proposa una visió èpica de la vida, es pot considerar així, en certs aspectes, com una branca del teatre de narració. És precisament a partir d'aquesta interessant associació de fets d'actualitat i de tradició que es desenvolupa l'espectacle *Supplici a Portopalo* posat en escena per Gabriele Vacis i narrat per Vincenzo Pirrotta. Aquest relat vincula *Les suplicants* d'Èsquil amb els testimonis dels immigrants que, provinent de les costes africanes, van arribar a la costa de Sicília. Aquest text explica, en particular, el naufragi tràgic que va tenir lloc al llarg de Portopalo la nit de Nadal del 1996 i va costar la vida a 386 immigrants.

Gràcies a aquest ràpid panorama del teatre de narració, el rol amb què se senten investits els autors-actors d'aquest corrent apareix clarament. Les seves obres no solament tenen com a objectiu fer conèixer certs esdeveniments de la història, amagats o oblidats: apunten més aviat a incitar una reflexió en l'espectador que no ha de sortir del teatre amb una sola veritat sinó amb diferents interrogants. Tots els artistes citats precedentment tenen, en efecte, com a ambició realitzar un treball sobre la memòria, no amb una perspectiva de commemoració sinó de creació d'una consciència col·lectiva i un sacsejada del pensament.

El principi de qüestionament està realment al centre del teatre-narració com demostra la gènesi dels espectacles: en molts casos, els actors no actuen amb el suport d'un text preestablert sinó que s'apoderen a poc a poc del text que es construeix a peu d'escenari, arran dels descobriments. Aquest text es modela d'entrada segons les investigacions realitzades al llarg del temps per l'autor-actor: com si es tractés de resoldre una investigació deixada sense resposta, aquest últim despulla tot el material a la seva disposició —testimonis, articles de premsa— a fi de trobar una pista. L'estudi de la gènesi de

l'espectacle fundador del teatre de narració, *Racconto del Vajont*,¹ mostra d'altra banda que Marco Paolini privilegia sense parar la cerca de la veritat. Les entrevistes que l'autor manté amb els testimonis que van viure de prop la catàstrofe fan evolucionar contínuament l'espectacle: com un procés desenvolupant-se durant diversos dies, l'obra es modifica en funció dels testimonis recollits durant aquests dies. A les seves notes sobre l'obra, Marco Paolini insisteix molt particularment en els canvis constants als quals s'ha sotmès l'espectacle:

Ogni volta che abbiamo scoperto qualcosa che non tornava, abbiamo corretto il racconto quella stessa sera, così abbiamo corretto il libro da un'edizione all'altra, così come continueremo a fare ogni volta che abbiamo una nuova informazione: verifichiamo alla fonte, dopo di che eventualmente cambiamo. Da un punto di vista teatrale è terribile: per esempio avevo preparato e calibrato tutto per la ripresa televisiva e poi nei due giorni in cui eravamo lì al Vajont è arrivato l'avvocato Giacomini, che da trent'anni segue la vicenda: è entrato nella roulotte e per un'ora mi ha raccontato un sacco di cose. Sono uscito dalla roulotte ed ero sconvolto: «Se è così, bisogna cambiare il finale!» E l'abbiamo cambiato. In due ore, in mezz'ora. Questo è accaduto ogni volta che arrivava una nuova testimonianza, la sera stessa demolivamo quello che avevamo appena raccontato² (Paolini; Di Ponte 1999, 52).

Marco Paolini arriba fins a parlar d'un «peggioramento momentaneo della qualità teatrale del racconto»³ (Paolini; Di Ponte 1999, 57) en benefici de la cerca de l'exactitud dels fets.

1 En aquesta obra, Marco Paolini i Gabriele Vacis ressegueixen la catàstrofe del Vajont: la construcció de la presa de Vajont va provocar un esllavissament monstruós del mont Toc a la presa. La nit del 9 d'octubre del 1963, la immensa onada que en va seguir va anorrear els pobles del voltant i va fer més de 2.000 víctimes. A conseqüència, es va obrir un procés: després de passar per l'Audència, només dos acusats dels set es van reconèixer culpables amb sis i quatre anys i mig de presó en comptes dels vint-i-un previstos inicialment.

2 «Cada cop que descobríem alguna cosa que no lligava, havíem corregit la narració aquella mateixa nit, així hem corregit el llibre d'una edició a l'altra, com continuarem fent-ho cada cop que tinguem una nova informació: verifiquem la font, i després d'això eventualment canviem. Des d'un punt de vista teatral és terrible: per exemple ho tenia preparat tot per a l'emissió televisiva i llavors durant els dos dies que vam estar a Vajont, va arribar l'advocat Giacomini. Ell és qui segueix l'afer des de fa trenta anys: va entrar a la rulot i durant una hora em va explicar una pila de coses. Vaig sortir de la rulot i estava trasbalsat: "Si és així, s'ha de canviar el final!" I el vam canviar. En dues hores, en mitja hora. Això és el que ha passat cada vegada que ha arribat un nou testimoni, la mateixa nit enderrocàvem tot el que tot just acabàvem d'explicar.»

3 «un empitjorament momentani de la qualitat teatral de la narració».

De la mateixa manera, per al seu espectacle *A de Srebrenica*, Roberta Biagiarelli i Simona Gonella recullen els testimonis de dones bosnianes que van viure la massacre de Srebrenica el 1995 (Biagiarelli; Giovanzozzi; Gonella 2002). Quant a Laura Curino i Gabriele Vacis, van fer reviure, amb la seva obra *Camillo Olivetti: alle radici di un sogno*, la figura de l'empresari italià estudiant escrupolosament els seus escrits, les seves cartes i fent servir les seves pròpies paraules. Finalment, Giuliana Musso va realitzar un llarg treball d'investigació per a l'escriptura de *Sex Machine*, que tracta de la prostitució femenina a Venècia i el Friül: així va recórrer a l'ajut de Carla Corso, una exprostituta que va fundar el Comitè pels Drets Civils de les Prostitutes. La part d'imaginació i d'invenció sembla llavors limitada i aquests espectacles semblen més emparentats amb els documentals. Aquestes obres presenten totes un rigor extrem d'investigació de manera que es planteja realment la qüestió del lloc de la ficció en la narració i fins i tot la possibilitat de la seva presència des d'un punt de vista dramaturgic.

Els diferents materials que s'introdueixen als espectacles —gravacions d'àudio, vídeos— semblen corroborar aquesta hipòtesi. Si ens interessem, per exemple, per l'espectacle *Supplici a Portopalo*, aquest es va enriquir amb un esdeveniment que va succeir la nit mateixa de la primera representació, el 19 de setembre del 2009: una patera d'immigrants que havien sortit dos dies abans de les costes de Líbia va varar a la platja de de Portopalo on precisament s'estava desenvolupant l'espectacle de Gabriele Vacis. És així com es va inserir a l'espectacle un vídeo filmat l'endemà al matí: aquest ofereix imatges del camp d'acollida on es van col·locar els immigrants eritreus i etiòps desembarcats el dia abans. De la mateixa manera, a *Reportage Chernobyl*, la directora Simona Gonella va posar, entre dues escenes de testimonis, un vídeo titulat *Reportage Chernobyl-Senza risarcimento* on s'entrevisten diferents científics sobre la qüestió del consum energètic i les repercussions medioambiental d'aquesta explotació. En altres casos, els autors-actors recorren a un altre material: la banda sonora. Així Ascanio Celestini va introduir a *Fabbrica*⁴ la gravació de veus que reforcen el sentit de l'espectacle. Aquest procediment, que serveix de transició d'una escena a l'altra, descansa igualment sobre testimonis que expliquen el treball dels obrers. Antonio Audino escriu d'altra banda respecte a Ascanio Celestini que «egli affonda la sua lama nella potente suggestione del racconto, facendoci poi ascolta-

4 Aquest espectacle ressegueix les grans etapes de la fàbrica al segle xx a Itàlia, amb totes les commocions que ha conegut. Descriu també la vida dels obrers i les seves famílies, des dels inicis gloriosos fins a les deslocalitzacions actuals, passant per la seva indispensable contribució a la producció durant la Primera Guerra Mundial.

re brandelli di voci dei veri operai, a dimostrazione del fatto che tutte quelle fantasticherie non se le è inventate lui, ma appartengono a una reale memoria collettiva»⁵ (Cannella 2005, 19).

Observant de més a propo la naturalesa dels vídeos a l'espectacle *Reportage Chernobyl*, ens adonem tanmateix que Simona Gonella va inserir un altre vídeo que treu de la mateixa ficció tot i inspirar-se en la realitat: en aquest enregistrament, l'actor Roberto Herlitzka fa el paper de Nicolaij, un pare a qui se li va morir la filla a causa de la seva exposició a les radiacions. L'actriu Roberta Biagiarelli ja no es troba sola en escena, atès que l'acompanya el vídeo que es pot considerar com un segon actor en escena. A més a més, el dispositiu de vídeo és un element escènic interessant: situat al centre de l'escenari, serveix per projectar-hi les imatges filmades però representa també metafòricament el llindar de la mort, és a dir, la porta de l'hospital on es van portar les primeres víctimes de Txernòbil, els bombers. En relació amb alguns espectacles del teatre de narració on el dispositiu escènic es redueix al més sovint a una cadira, aquesta obra demostra una certa investigació que fa que l'atenció de l'espectador només s'enfoqui en l'actriu sola a escena. Però més enllà de la seva funció escènica, cal abans que res subratllar l'ús que s'hi fa del vídeo. Aquest no té només una funció explicativa i diàctica: simbolitza la introducció d'una ficció, interpretada per un actor, cosa que demostra la voluntat de la directora d'anar més enllà del simple documental.

Si reconsiderem, doncs, els espectacles esmentats abans, podem preguntar-nos si es limiten realment a una narració d'esdeveniments reals i la citació de testimonis. Al costat de la seva aparença documental, aquestes obres adopten de fet, en alguns moments, un estatus ficcional: aquesta coexistència, en un mateix espectacle, de testimonis i de passatges ficticials explicats per un sol actor a escena fa del teatre-narració un gènere teatral únic en el seu gènere. Fins i tot si es dediquen a la cerca de la veritat històrica, els autors-actors s'autoritzen al final les incursions a la ficció.

En alguns espectacles, és de vegades des de la seva entrada en escena que els narradors opten per un estatus ficcional: a *Fabbrica*, sobretot, Ascanio Celestini encarna un jove obrer que ha escrit cada dia una carta a la seva mare per descriure-li la vida de la fàbrica i transmetre les històries que li han explicat. Tot inserint-hi els testimonis recollits durant uns quants mesos amb els obrers, Ascanio Celestini basa el seu espectacle en una ficció que

5 «enfonsa la fulla del ganivet en la potent suggestió del relat, per fer-nos escoltar després fragments de veus dels diferents obrers, demostrant el fet que totes aquelles fantasies no se les ha inventat ell, sinó que pertanyen a una memòria col·lectiva real».

serveix de marc al relat. L'autor-actor realitza així una experiència interessant d'introducció de testimonis en un relat epistolar. Encara a *Reportage Chernobyl*, Roberta Biagiarelli assumeix també ella una identitat de ficció, encarna la dona que explica la història del seu marit desaparegut. El fet que l'actriu doni vida a aquest personatge expressant-se en primera persona modifica la recepció de l'espectador, que ja no es troba davant d'un espectacle documental, sinó davant d'una ficció.

Altres autors-actors han escollit per la seva banda integrar passatges autobiogràfics a la narració. L'exemple més significatiu és l'espectacle *Racconto del Vajont*, que fusiona tanmateix informacions i documents científics relatius a la catàstrofe que va causar la mort de més de dues mil persones. Sospenent un instant la intenció didàctica de l'espectacle, Marco Paolini es llança a la narració d'un record d'infància: el matí 10 d'octubre del 1963, la seva mare plora a la cuina mentre la ràdio anuncia que «Longarone⁶ non c'è più»⁷ (Paolini; Vacis 1997). L'actor persegueix l'evocació de la seva infància descrivint al públic els seus trajectes en tren camí de vacances: és precisament en aquest poble de muntanya, devastat i desaparegut ara, on s'aturava el tren. El relat autobiogràfic permet a Marco Paolini ancorar el seu relat en una història i compartir amb el públic les seves emocions. També aquí el caràcter documental de l'espectacle es difumina i flirteja amb la ficció: el narrador pot imaginar en efecte la seva pròpia biografia o, almenys, transformar una mica la realitat a fi de servir el relat. Jugant amb aquesta alternança entre dos testimonis que procedeixen del discurs documental i passatges que evocuen la seva infància, l'actor aconsegueix mantenir el suspens de l'espectacle, suspenent uns instants el relat de la tragèdia. Interrompent l'exposició de documents científics que permeten comprendre millor la catàstrofe, aquestes insercions autobiogràfiques contribueixen a fer més viva l'obra.

Igual com Marco Paolini, Marco Baliani fa seu aquest enfocament d'associació de relats d'esdeveniments reals amb el contrapunt autobiogràfic presentats en forma de microepisodis. A *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, explica l'assassinat d'Aldo Moro per les Brigades Roges, i en paral·lel, parteix dels seus records personals per evocar la mort d'un dels seus amics, Peppino Impastato. Aquest, que s'ha fet famós per la pel·lícula *I cento passi*, va ser abatut el mateix dia que Aldo Moro per la màfia sicilianiana. La història de Peppino Impastato permet a Marco Baliani no reduir el seu espectacle

6 Longarone era un poble a prop de la presa.

7 «Longarone ja no existeix.»

a un documental sobre Aldo Moro sinó introduir igualment una càrrega emocional al relat.

Si els espectacles s'escapen del simple relat documental, és a més a més gràcies al treball de l'actor. L'escriptura del relat en efecte es retreballa sovint durant els assajos, segons les improvisacions dels actors. Si agafem el cas de l'espectacle *A de Srebrenica*, l'escriptura dramaturgic de l'obra va seguir un desenvolupament per etapes: durant els tres primers anys de representacions, l'espectacle va conèixer més de catorze versions. De la mateixa manera, l'escriptura de l'obra *Adriano Olivetti-Il sogno possibile*⁸ per Laura Curino i Gabriele Vacis no se suporta solament en l'estudi escrupolós de la vida de l'empresari italià: prové també del treball de grup efectuat a peu d'escenari pel Laboratorio Teatro Settimo. La llibertat d'improvisació concedida als actors durant els assajos i les representacions allunya així l'espectacle d'un rigor documental massa gran.

L'especificitat del teatre de narració resideix precisament en la cohabitació de la narració i el teatre, de modalitats èpiques i dramàtiques en un mateix espectacle. Amb la veu, la gestualitat i el cos, l'actor/narrador, com un «nuovo performer epico»⁹ segons l'expressió de Gerardo Guccini (Cannella 2005, 3), dóna vida a un relat que dura sovint unes quantes hores. De totes maneres no hem d'imaginar una actuació exuberant, excessiva. La majoria dels actors/narradors es desplacen, en realitat, poc en escena i apellen principalment als braços i la part alta del cos: la seva actuació es basa en una gestualitat limitada però precisa i intensa. Ascanio Celestini, per exemple, actua pràcticament en una posició estàtica: està molta estona assegut i l'essencial de la seva actuació consisteix en alguns moviments de mà o de cap. És tanmateix gràcies a aquesta quasi immobilitat i la reducció de l'espai a què se sotmet la gestualitat que aquesta esdevé potent. L'actuació d'Ascanio Celestini és interioritzada i monuciosa: mai l'actor no s'agita inútilment. Aquesta economia de mitjans en la seva manera d'actuar —absència d'accions i eliminació de tot gest superflu— permet a l'actor concentrar la seva energia i tenir una interpretació més forta. Aquesta manera d'actuar no és tanmateix exclusiva d'Ascanio Celestini: la trobem també en Roberta Biagiarelli que desenvolupa als espectacles una gestualitat precisa i de movi-

8 Laura Curino i Gabriele Vacis van crear, en realitat, un díptic sobre la família Olivetti: el primer espectacle, dedicat al pare, té com a títol *Camillo Olivetti: alle radici di un sogno* mentre que el segon espectacle, dedicat al fill, és *Adriano Olivetti-Il sogno possibile*. Al primer espectacle Laura Curino interpreta sola a escena tots els papers mentre que al segon dues altres actrius (Mariella Fabbris i Lucilla Giagnoni) actuen amb ella.

9 «nou performer èpic».

ments quasi geomètrics. L'obra *A de Srebrenica* explica el setge i la caiguda de la ciutat de Srebrenica durant la guerra de l'ex-Iugoslàvia: així l'actriu ha adoptat aquesta gestualitat com per tenir el públic en estat de setge: «Volevamo dare la sensazione di essere cinti da una storia, così come la gente di Srebrenica è stata tenuta in assedio con le armi»¹⁰ (Monteverdi). Marco Paolini estableix, també, un control precís del seu cos i actua amb l'expressivitat de la cara. Com afirma Nicola Zuccherini, «soprattutto le mani disegnano luoghi, cose e spazi [...]. Dunque una recitazione che non è solo descrittiva, ma serve a trasformare la presenza dell'attore in carne ed ossa in un corpo-paesaggio. [...] Il corpo-paesaggio di Marco Paolini delimita e contiene il racconto»¹¹ (Zuccherini).

Gràcies a la seva actuació interioritzada i intensa, els actors/narradors fan de la seva narració una forma èpica dramatitzada. La manera d'interpretar els personatges varia de totes maneres d'un actor a l'altre. Ascanio Celestini fa servir sempre la mateixa veu, encara que interpreti diferents personatges a l'espectacle. Al contrari, sense realment encarnar personatges, Marco Paolini canvia la veu segons els protagonistes del relat. Així fa reviuire l'actor diferents figures del passat, de muntanyesos que van sobreviure a la catàstrofes a periodistes, geòlegs i enginyers que van tenir part de responsabilitat en la catàstrofe. Si algunes veus són ben reals —les dels industrials que van participar en la construcció de la presa de Vajont—, altres al contrari són fictivals. Laura Curino realitza també una autèntica proesa interpretant, sola a escena, cada un dels vint-i-cinc personatges que coexisteixen a l'espectacle *Olivetti*. Els diferents personatges als quals l'actriu dona la veu es troben durant l'espectacle: els relats de Laura Curino esdevenen així «monologhi dialogati»¹² (Cannella 2005, 28). Barrejant els diàlegs amb moments de narració, Laura Curino aconsegueix transformar la narració i fer-li ranejar l'escriptura dramàtica. Els diàlegs, distribuïts dins el cos del relat, constitueixen un altre espai d'imaginació per al narrador: com que aquest darrer no va assistir als esdeveniments que narra, té tota la llibertat d'inventar els diàlegs que se'n desprenen. Els diàlegs, que representen espais de ficció, esdevenen doncs un mitjà d'escapar del relat-documental.

10 «Voliem donar la sensació que estaven rodejats per una història, igual com la gent de Srebrenica estaven assetjats per les armes.»

11 «sobretot les mans dibuixen llocs, coses i espais [...] Una recitació doncs que no solament és descriptiva, sinó que serveix per transformar la presència de l'actor de carn i ossos en un cos-paisatge [...] El cos-paisatge de Marco Paolini delimita i conté la narració».

12 «monòlegs dialogats».

Una alternativa interessant als diàlegs l'adopta Ascanio Celestini a la seva obra *Fabbrica*, basada en la correspondència d'un jove obrer. En realitat, la carta conté un important nivell d'oralitat ja que suposa un destinatari amb qui el narrador dialoga. Aquí també els intercanvis epistolars permeten a Ascanio Celestini introduir la ficció al relat-documental.

El lligam que maté l'actor/narrador amb el públic és també un mitjà de donar al relat una forma dramatitzada. L'exemple de l'espectacle *Il racconto del Vajont* que dura més de quatre hores és significatiu. És precisament dialogant amb l'assemblea d'espectadors durant la representació, plantejant-li preguntes, que Marco Paolini aconseguix mantenir l'interès dels espectadors. L'obra comença d'altra banda amb aquesta pregunta adreçada al públic: «Quanto pesa un metro cubo d'acqua?»¹³ (Paolini; Vacis 1997, 3). Aquesta pregunta pot només sorprendre el públic, interrogar-lo i és només més tard en l'espectacle que n'entendrà el sentit.

Aquesta implicació en l'espectacle crea una distinció en relació amb la història explicada. De la mateixa manera, si els autors-narradors presten la veu als personatges dels seus espectacles, no existeix mai una identificació completa entre el narrador i el personatge sinó més aviat una distanciació. En una entrevista sobre la interpretació, Ascanio Celestini deplorea el fet que alguns actors tendeixin a mimar l'acció narrada. Agafa com a exemple el fet de tenir a la mà l'auricular del telèfon o bé de beure un got. L'actor insisteix en la inutilitat d'aquest gest ja que «noi non siamo il personaggio di cui raccontiamo, il personaggio ce l'abbiamo davanti».¹⁴ Els actors-narradors no desitgen amagar-se darrere un personatge: com hem precisat més amunt, no encarnen els personatges sinó que els presten la veu. Ascanio Celestini no fa mai cara de ser un personatge: d'altra banda està tot l'espectacle amb el mateix vestit.

Si el risc de reduir l'espectacle a un relat documental s'ha evitat gràcies a l'alternança de testimonis amb passatges ficticials, el de caure en un excés de teatralització s'ha d'evitar igualment i això gràcies al relat que segueix els passatges teatralitzats.

Llavors és possible, sembla, posar en evidència dos corrents en el teatre de narració. Alguns actors-narradors se situen en el rastre d'Ascanio Celestini que es dedica a alertar contra una presència excessiva de la ficció al teatre. Respecte al seu espectacle *Fabbrica*, afirma que «nessuno [lo] sovrappone all'operaio che scrive alla madre. In scena, ci sta Ascanio Celestini che racconta allo spettatore, ci sta la storia che l'operaio racconta alla madre,

13 «Quant pesa un metre cúbic d'aigua?»

14 «no som el personatge que expliquem, el personatge el tenim davant».

ma non ci stanno né l'operaio né la madre: in scena è agita la storia, non il personaggio»¹⁵ (Cannella 2005, 36).

A l'obra *Reportage Chernobyl*, Roberta Biagiarelli parteix, al contrari, del desig de donar vida a dos personatges: Ljudmila, la dona d'un dels bombers que va córrer entre els primers a la central i va morir dues setmanes després, i Valentina, la dona d'un liquidador cridat tot seguit per consolidar i sanejar el lloc. Contràriament als altres actors-narradors, Roberta Biagiarelli decideix donar als seus dos personatges una aparença física ben diferent, representativa dels mons diferents en què viuen Ljudmila i Valentina: mentre que la primera, vestida simplement, pertany a un món pagès característic de Bielorrússia¹⁶ de l'època, la segona, vestida amb roba moderna i maquillada de manera marcada, forma part de les persones que van viure de lluny la tragèdia de Txernòbil fins al dia que envien el seu marit al lloc del drama. Aquest contrast físic entre els dos personatges permet abordar la catàstrofe de Txernòbil sota angles diferents i afavorir la multiplicitat de perspectives. Escollint encarnar realment els dos personatges femenins, Roberta Biagiarelli es distancia de les modalitats del teatre-narració per acostar-se a una forma teatral. Podem preguntar-nos llavors si aquesta obra es pot inscriure encara dins el corrent de teatre de narració. Atès que presenta un fort caràcter de testimoni enclí a construir una memòria col·lectiva, semblaria que podríem respondre afirmativament. Roberta Biagiarelli precisa tanmateix la seva pròpia visió del teatre, deixant aparèixer el paper primordial que concedeix a la ficció:

La sfida è fare del Teatro che sia testimonianza, ma con dei personaggi assolutamente finti, inventati, costruiti artificialmente, che nel mio caso sono anche due donne vere, reali che condividono la loro vicenda personale con una giornalista, come io condivido il sentire dei miei personaggi con il pubblico. [...] Non ne posso più dei narratori, pur essendolo io stessa, degli attori che vanno in scena per quel che sono, nella loro naturalezza, voglio vedere personaggi che sono altro dalle persone, voglio che mi facciano intravedere un altrove. Voglio immedesimarmi in questa tragedia, ma ne voglio anche stare fuori, per avere un ampio spazio da dedicare alla creazione di un personaggio che è altro da me, che è il senso del mestiere del Teatro¹⁷ (Guccini 2005, 31).

15 «ningú no [el] superposa a l'obrer que ha escrit a la seva mare. En escena, hi ha Ascanio Celestini que explica a l'espectador, hi ha la història que l'obrer explica a la seva mare però no hi ha ni l'obrer ni la mare: a escena es belluga la història i no el personatge.»

16 Recordem que la central de Txernòbil està situada a Ucraïna, a la frontera amb Bielorrússia.

17 «El desafiament és fer Teatre que sigui testimoni, però amb personatges absolutament fictius, inventats, construïts artificialment, que en el meu cas són també dones autèntiques, reals que comparteixen la seva vivència personal amb una periodista, com jo comparteixo

Bibliographie

- Baliani, Marco. 2004. *Corpo di Stato. Il delitto Moro*. Milà: Rizzoli.
- Biagiarelli, Roberta, Giovanna Giovannozzi i Simona Gonella. 2002. *A de Srebrenica*. Barcelona: Re&Ma12.
- Cannella, Claudia, ed. 2005. «Dossier Teatro di narrazione». *Hystrio* 1: 2–57.
- Celestini, Ascanio. 2003. *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera*. Roma: Donzelli.
- Curino, Laura, Gabriele Vacis. 1998. *Olivetti–Camillo: alle radici di un sogno*. Milà: Baldini & Castoldi.
- . 2010. *Adriano Olivetti. Il sogno possibile*. Milà: Ipoc.
- Guccini, Gerardo. 2005. «Ai confini della performance epica». *Prove di drammaturgia* 2: 2–47.
- Monteverdi, Anna Maria. *A come impegno... Incontro con Simona Gonella*, Archivio di Teatro 68.10. Consultat el 16 de gener de 2016. <http://www.trax.it/olivieropdp/tnmnew.asp?num=68&ord=10>.
- Paolini, Marco, i Daniele Del Giudice. 2001. *I-Tigi. Canto per Ustica*. Torí: Einaudi.
- Paolini, Marco, i Oliviero Ponte di Pino. 1999. *Il quaderno del Vajont*. Torí: Einaudi.
- Paolini, Marco, i Gabriele Vacis. 1997. *Il racconto del Vajont*. Milà: Garzanti.

el sentir dels meus personatges amb el públic. [...] N'estic tipa dels narradors, tot i ser-ne jo mateixa, dels actors que van a escena a fer el que són, en la seva naturalesa, vull veure personatges que són altra cosa que persones, vull que em facin entreveure un altre lloc. Vull fondre'm en aquesta tragèdia, però també en vull estar a fora, per tenir un espai ampli per dedicar a la creació d'un personatge que és diferent de mi, que és el sentit de l'ofici del Teatre.»

Les ficcions del poder a l'obra de Juan Mayorga

Yannick Barne

Université Paris-Sorbonne

Mencionar el nom de Juan Mayorga a l'hora d'evocar el drama contemporani sembla imposar-se, fins a tal punt el dramaturg és un dels autors espanyols més reconeguts des de finals dels anys noranta. La seva obra és tant més interessant de comentar en relació amb el que se n'ha dit teatre postdramàtic, espai de la performance, en la mesura que sembla precisament allunyar-se'n per proposar un teatre on text, llenguatge¹ i ficció tenen un paper preponderant. Tornant als orígens mateixos de l'art dramàtic, Mayorga considera que el teatre és abans que res un art polític que interroga, davant l'assemblea dels ciutadans, els fonaments de la seva existència i les relacions sovint violentes entre individus. L'objectiu que assigna al teatre és el de suscitar una experiència poètica al si de la qual l'espectador se senti concernit pel problema posat en escena i enriquit en la seva comprensió del món. Mayorga considera que «una bona història» (Vilar; Artesero 2010, 8) és el millor instrument per aconseguir aquesta missió. La ficció doncs està al centre de la seva lògica dramàtica, però és també font de desconfiança i de qüestionaments, ja que fora de l'esfera teatral, permet teixir relacions de força gràcies a les quals un individu aconsegueix imposar la seva empresa sobre altres. En la més gran tradició barroca, però també en la de la literatura hispanòfona, Mayorga posa en escena, en diverses de les seves obres, els lligams complexos que es teixeixen entre ficció i realitat. És el cas especialment de *Himmelweg* i d'*El chico de la última fila*. La primera, representada el 2004 al Teatro María Guerrero de Madrid amb direcció d'Antonio Simón,² s'inspira en la visita sordida que Maurice Rossel, delegat de la Creu Roja, va fer al camp de Theresienstadt al juny del 1944.³ Els nazis havien muntat llavors al ghetto

1 Claire Spooner, que signa la introducció a *Teatro 1989–2014*, antologia que reuneix nombroses obres del dramaturg, ha consagrat d'altra banda la seva tesi a l'omnipresència del llenguatge i les reflexions que se'n desprenen, al teatre mayorguà: *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, sota la direcció de Monique Martinez Thomas i de Begonya Saez i Tajafuerce.

2 L'obra es va representar per primer cop al Teatro Alameda de Màlaga a l'octubre del 2003, amb direcció de Jorge Rivera.

3 Una de les fonts de l'obra és la conversa que Claude Lanzmann va tenir amb Maurice Rossel el 1979, durant el rodatge de *Shoah*. La trobada va donar lloc a una pel·lícula, *Un vi-*

model una obra de teatre que pretenia tapar, als ulls del delegat i per tant als ulls del món, la política d'extermini. *El chico de la última fila*, posada en escena per Helena Pimenta el 2006, i després adaptada al cinema per François Ozon el 2012,⁴ és una obra aparentment més lleugera: prenent com a pretext un exercici acadèmic plantejat per Germán, professor de literatura, un jove estudiant, Claudio, comença a escriure una autèntica narració, un testimoni on explica la seva intrusió a la família d'un dels seus camarades, Rafa Artola. Una relació de fascinació i de menyspreu s'instaura entre el deixeble i el professor que multiplica els consells d'escriptura i que a poc a poc es deixarà atrapar per la ficció del seu deixeble. Tot i els advertiments de la seva dona Juana, que veu malament el text acerb de Claudio i el voyeurisme mal-sà que implica, Germán incitarà el jove a continuar i acabar la narració, cosa que posarà en perill la seva vida professional i conjugal.

Són peces ben diferents perquè recorren totes dues al teatre dins el teatre, o més exactament a la ficcionalització dins la ficció. Mayorga es proposa posar en escena la inquietant contigüitat entre realitat i ficció i despullar els engranatges d'aquesta última, sigui teatral i/o política. La metaficció mayorguana es presenta llavors com una deconstrucció que permetrà a l'espectador qüestionar les ficcions tanmateix ben reals que el rodegen.

De la realitat a la ficció

A les dues obres les ficcions encapsulades estan en mans del poder, un poder que no és fàcilment identificable. A *Himmelweg*, està encarnat pel Comandant nazi, que es converteix en un autèntic dramaturg i director d'escena al qual s'ha confiat la possibilitat de realitzar el somni de tot home de teatre, és a dir, el de crear «una obra d'art global» (Mayorga 2011, 30). Per a aquest creador d'un «món mentider i coherent [...] millor que la mateixa realitat», per citar els termes d'Hannah Arendt (Arendt 1972, 80), la ficció és un instrument que ha de permetre-li posar una cortina de fum davant l'exterminació dels camps. Així, la designa com un «projecte», com una «missió» o fins i tot una «experiència» (Mayorga 2011, 154, 158, 161) on tot ha d'estar «planificat» i «coordinat» (Mayorga 2011, 155, 157). A *El chico*, el creador de la ficció és un alumne. Tanmateix, la iniciativa surt del poder jeràrquic, d'un professor que Claudio es complau a qualificar de mestre. Tots dos són còmplices i cooperen en una creació que és també una agressió, una intrusió perillosa

vant qui passe, estrenada el 1997.

⁴ Es tracta de la pel·lícula *Dans la maison*. És la primera obra de Mayorga a adaptar-se al cinema.

a la vida de l'altre. Aquesta bipartició posa en evidència un tret característic de les ficcions encapsulades: si el seu origen s'ha de buscar als cims del poder, són de totes maneres esferes jeràrquiques inferiors les que les realitzen. Claudio fa d'intermediari a Germán per esdevenir l'autor que no ha aconseguit mai ser. De la mateixa manera, el Comandant nazi necessita un «traductor», Gottfried, un mediador entre els actors jueus i el director d'escena:

Le hemos elegido como interlocutor. Usted y yo vamos a trabajar juntos. Por así decirlo, usted será mi traductor. No me refiero al idioma, no estoy hablando de idiomas. Estoy hablando de psicología. Yo le diré lo que queremos y usted transmitirá nuestros deseos a su gente (Mayorga 2011, 153).

El mateix Comandant no és sinó un subaltern: «Berlín ens ha escollit» (Mayorga 2011, 154), explica orgullós a Gottfried. La ficció fa intervenir doncs en la seva elaboració tota la jerarquia. Aquesta dissolució de les responsabilitats no fa sinó deixar en la penombra els autèntics instigadors de la ficció, que vigilen i ordenen però sense intervenir directament.

Les dues obres posen d'altra banda en escena poètiques *in process*. Tant el Comandant nazi com Germán dicten diferents regles de composició que deixen entreveure el que constitueix per a ells la ficció ideal. Els dos personatges masculins es fan defensors de ficcions mimètiques, de ficcions que imiten la realitat i que creen la illusió de vida. En aquest sentit, han de remetre a un món extraficcional de manera directa, a fi d'evitar tota incomprensió per part del receptor. Durant la visita del Delegat, Gottfried es llança a un breu relat parabòlic per intentar descobrir la veritat que s'amaga darrere l'artifici:

Los jóvenes saben que somos como un barco que espera a entrar a puerto, pero una barrera de minas se lo impide. El capitán, que desconoce el estrecho paso que lleva al puerto, debe ignorar las falsas señales que le envían desde la costa. El capitán espera una señal inequívoca. Mientras tanto, su deber es conservar la paciencia (Mayorga 2011, 137).

Tanmateix, ni el Delegat ni el Comandant comprendran el sentit d'aquesta intervenció. És també el cas de Germán, que confessarà no comprendre els símbols i detestar la literatura simbolista. Una relació indirecta amb el real, que passa per la metàfora o la paràbola, s'ha de proscriure ja que introdueix la complexitat en una ficció que ha d'erigir-se com a doble de la realitat.

Al si d'aquesta lògica mimètica, la noció de banalitat és crucial. A *Himmelweg*, l'objectiu del Comandant és suscitar la illusió d'una ciutat ordinà-

ria. Per això rebutja, per exemple, una de les actrius que li proposa Gottfried, avançant que és «massa guapa» (Mayorga 2011, 157) i per tant fora de la norma. El seu objectiu de fet és multiplicar els «efectes del real». De fet, els títols que el dramaturg alemany dóna a les diferents seqüències ho palesen «Venedor de globus», «Nens de la baldufa», «Nen amb una nina», «Parella del banc» (Mayorga 2011, 156–157). Aquestes escenes no tenen altre objectiu que el de dir, com explica Roland Barthes, que «són la realitat» (Barthes 1984, 186). A *El chico*, és perquè la família de Rafa és banal que Claudio s'hi interessa: «Y yo me preguntaba: ¿Cómo será su casa?; ¿cómo será la casa de una familia normal?» (Mayorga 2006, 22)

Però els instigadors pretenen igualment organitzar aquest real i dotar-lo de sentit. Tot ha de ser doncs, com preconitza Aristòtil, necessari i versemblant, a fi d'evitar les suspicàcies del lector/espectador. Davant d'una escena entre la mare de Rafa i la seva dona de fer feines, Germán es pregunta:

Todo eso del chaquetón, ¿qué aporta a la acción principal? Si quitamos esa escena, ¿qué se pierde? Claudio, ¿se aproxima a sus objetivo o se aleja de él? (Mayorga 2006, 47)

Ara bé, és aquesta distanciació en relació amb la ficció el que es tracta de reduir, el que atorga indirectament a l'autor un control absolut sobre la seva criatura i els seus receptors. A *Himmelweg*, el Comandant enuncia explícitament la voluntat de poder: «Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control» (Mayorga 2011, 155). Aquí es recupera la *Poètica* aristotèlica com a estratègia de poder: evacuant la contingència de la seva obra el Comandant pretén optimitzar les opcions d'èxit, esclafant pèrfidament la iniciativa i la llibertat dels actors. L'objectiu és doncs crear un «bell animal», on tot ha de ser intel·ligible, i atreure l'ull de l'espectador únic a fi de condicionar-ne la mirada, ja que és abans que res a partir del que ha vist que el Delegat escriurà el seu informe. Respecte al que en diu «l'escena de la plaça», el Comandant emet nombroses reserves:

Resulta imposible poner de acuerdo tantos planos: los niños del columpio, los viejos saliendo de la sinagoga, el vendedor de globos... ¿Recuerdas lo que hablábamos de Aristóteles? Si un nudo es demasiado complejo, el ojo se desinteresa de él. Si una melodía es demasiado complicada, el oído la desecha como ruido. Por eso sale tan mal esta escena [...]. Hay demasiada gente. (Mayorga 2011, 164).

El Comandant intenta crear una obra-imatge,⁵ anàloga a la fotografia, que al capdavant només és una «representació que no ofereix sinó la illusió de la realitat» (Farré & Schubert 2009, 79). A *El chico*, la lògica és inversa: Claudio afirma des del principi que només escriu el que vol, cosa que Germán oblidarà, a expenses seves. Molt més que considerar el relat com el rastre escrit d'esdeveniments que realment hagin tingut lloc, hi percep l'expressió de fantasmes adolescents i revela els indicis d'una imaginació creativa. Quan Claudio esmenta la seva atracció per Esther, la mare de Rafa, Juana intenta posar en guàrdia el seu marit, sense èxit:

GERMÁN. O sea, que te lo estás tomando en serio. Pero si se ve que la mitad es inventado. Está fabulando.

JUANA. ¿Está fabulando?

GERMÁN. Es un refrito de películas mal digeridas: *Rebelde sin causa*, *El graduado*...

JUANA. Pues si fabula, fabula bastante bien. Resulta todo muy creíble (Mayorga 2006, 40).

El que Germán retreu a Claudio, en canvi, no són aquests actes, sinó més aviat l'ambigüitat genèrica que aquest enfocament sentimental implica: «Me parece que no sabes en lo que te estás metiendo. ¿Qué demonios es esto? ¿Una sátira de la clase media? ¿Un folletín sentimental? ¿Un “Bildungsroman”?» (Mayorga 2006, 41). De fet, per a Germán, la ficció ha de representar el món, no per substituir-lo, sinó per illuminar-lo. Ara bé, és perquè la ficció organitza, perquè situa el real sobre el segell de la coherència (genèrica, sobretot), que el professor s'hi refugia, malgrat deixar de banda el real al qual s'agafa. Oblida així que el text de Claudio és només pura invenció. És perquè ja no distingeix la diferència entre relat i testimoni, entre poesia i història, entre versemblança i veritat, que acabarà caient a la trampa del seu deixeble i les seves pròpies regles. Inversament, a *Himmelweg*, al Delegat l'enganyarà la illusió del real i la desaparició de tot indicatiu de teatralitat. En tots dos casos, és la inquietant semblança entre realitat i ficció el que fa d'aquesta última una arma potent gràcies a la qual pot instaurar-se una relació de força i de domini.

5 Respecte a això, existeixen vincles entre *Himmelweg* i *La mala imagen* (present a l'antologia *Teatro para minutos*), obra que posa en escena, d'una banda, una parella de músics interrogant-se sobre la coberta del seu disc, i de l'altra, una sessió fotogràfica on la fotografia revela l'objectiu del seu treball: «Hay que hacerles daño en los ojos. Shock. Una imagen que no puedan olvidar» (Mayorga 2009, 28).

Fer les ficcions «estranyes»

El formalista rus Viktor Xklovski afirma a la seva obra *L'art comme procédé* que l'objectiu de l'art és l'«estranyament» de l'objecte, «un procediment que consisteix a complicar la forma, que augmenta la dificultat i la durada de la percepció» (Chklovski 2008, 24). Per això l'artista ha de presentar l'objecte sobre un nou angle. És el que Mayorga pretén realitzar amb les ficcions en capsulades, exhibint-ne el procés de creació, posant-ne en evidència la influència sobre la realitat i desconstruint-les.

Aquí també els mecanismes són diversos, i convé citar-ne només alguns, entre els quals el comentari. Cada personatge, siguin el Comandant i el Delegat, com a espectadors interns, o Germán i Juana, com a lectors, avaluen les ficcions de maneres diferents i recorren a criteris plurals, tant estètics com polítics o ètics. Judicis formals i poètica dels valors, per citar el famós títol de Vincent Jouve, s'oposen i ofereixen a l'espectador una taula d'avaluació que estableix llavors una distància entre la sala i la ficció interna. A aquests judicis diferents s'hi afegeixen a *El chico* els comentaris de Claudio. En efecte, si els primers passatges de la seva novella els llegeixen Germán i la seva dona, en veu alta, altres en canvi es representen de manera teatral: la família de Rafa cobra vida en escena i Claudio interpreta o reinterpreta el seu propi personatge. Aquesta dramatització tanmateix no és absoluta: entre les rèpliques dels Artola es fa sentir de vegades la veu del narrador. Les seves intervencions poden revelar els pensaments del jove, fer d'acotacions, evocar el que no és representable teatralment o descriure el que es desenvolupa en escena. Aquí, les observacions narratives subratllen verbalment l'acció teatral, cosa que no fa sinó recordar el caràcter textual, i per tant ficci, del que es desenvolupa en escena. En aquest sentit, Claudio es converteix diferents vegades en un narrador èpic que no obstant s'inclou en la mateixa diegesi. Es tracta aquí, com en el personatge de l'Acotador a *Hamelin*, de «combatre el prestigi de la representació», de «revelar el text com a text» (Spooner 2014, 485).

És dins aquesta lògica que cal contemplar també el mecanisme de la repetició, que té un paper important en la dramaturgia mayorguiana. Pot permetre a l'espectador «tornar a mirar les coses, d'una altra manera» (Spooner 2014, 480). És el cas d'*El chico*, quan el passatge on es descriu l'arribada del pare Rafa és tornada a interpretar i modificada en escena. Pot tenir també un valor demostratiu. L'acte II de *Himmelweg* es basa en aquest procediment. Hi ha en efecte tres escenes (o sigui, «els nens jugant amb una baldufa», «la parella al banc» i «la nena a la vora del riu») que es repeteixen, tres vegades seguides. Aquesta repetició ensenya a l'espectador que les escenes anodi-

nes que ha vist i que torna a veure no són res més que assajos. Això afecta les mateixes rèpliques, com demostra l'escena de la parella:

ÉL. Me esfuerzo pensando en nosotros. En ti, en mí, en todo lo que hemos soñado. En nuestro futuro. *Silencio*. Me esfuerzo pensando en nosotros. En ti, en mí, en todo...
 ELLA. El futuro. Estoy harta del futuro (Mayorga 2011, 141).

Si l'home es repeteix és perquè la noia no li dóna rèplica. Sense resposta, ell no pot improvisar. La repetició deixa al descobert així el destí reservat als jueus de Theresienstadt, el d'estar tancats en una ficció alienadora, i posa en evidència una disfunció de la ficció, que llavors es revela. D'altra banda, aquest procediment forma part d'una estratègia de la desviació, tal com l'han definit Italo Calvino i Jean-Pierre Sarrazac. Perquè si les crítiques sovint han parlat de «teatre dins el teatre» per qualificar *Himmelweg*, cal almenys matisar la formulació: l'obra creada pel Comandant no s'ensenya a l'espectador real, que només assisteix als assajos i a les reaccions que segueixen la representació. És només de manera indirecta, a través de la repetició, per exemple, que Mayorga suggereix l'infern en què els residents del camp estan tancats, condemnats, com a nous Sísifs, però innocents aquest cop, a repetir incansablement el paper que se'ls imposa. Revela igualment el caràcter construït, i per tant fictici, del que s'interpreta a escena.

De la mateixa manera, les ficcions-marc esdevenen també estranyes. Les estructures de les dues peces són en aquest sentit reveladores. *Himmelweg* està constituïda de cinc actes. La primera i la tercera part són dos llargs monòlegs narratius on el Delegat i el Comandant s'adrecen directament als espectadors. El primer reescriu el seu informe, després d'haver tingut coneixement de la farsa de què ha estat víctima. El segon, en canvi, torna a interpretar la presentació del camp, com si el públic fos un nou Delegat vingut a visitar el ghetto model. Ara bé, és impossible determinar el marc espaciotemporal en què aquests monòlegs es desenvolupen. Quan el cap nazi comença la seva rèplica, reprèn el discurs que havia tingut davant del Delegat. Si l'acte sembla ser doncs, al principi, analèptic, i tornar al temps de la guerra, aquesta impressió es contradiu poc després:

Hoy es difícil hacerse una idea de lo que era esto. Allí había columpios, allí estaba el campo de fútbol, allí la sinagoga. Había un teatro. Y estaba, claro, el *Himmelweg*, ¿lo recuerdan? [...] Todo eso ha desaparecido, pero ellos siguen aquí. Todos, no falta ninguno (Mayorga 2011, 150).

El monòleg sembla desenvolupar-se doncs després de la guerra, al lloc on es trobava el camp avui desaparegut. Tanmateix, a continuació del seu monòleg, el Comandant torna a un temps passat: «El objetivo inmediato es reagrupar aquí a todos los hebreos de Europa» (Mayorga 2011, 151). Aquests passatges narratius tenen lloc de fet en un temps cíclic, estanc, dins del qual el Delegat i el Comandant estan tots dos presoners, també. Entre passat i present, entre reconstrucció i desaparició, és un temps purament teatral, purament fictici, que només té lloc en l'*hic* i *nunc* de la representació. L'espectador no pot sinó prendre consciència, llavors, del caràcter artificial d'aquests monòlegs. A *El chico de la última fila*, l'estranyesa es troba sobretot en l'alternança entre els «nivells de realitat», com els defineix Calvino (Calvino 2003, 337). En efecte, l'obra mobilitza diferents espais: l'allotjament de Germán, l'institut, on tenen lloc les cites entre el professor i el seu deixeble, i la casa dels Artola, marc on es desenvolupa el relat de Claudio. Ara bé, a l'obra no hi ha escissió espaciotemporal clara. De la mateixa manera, la delimitació entre l'espai de la realitat, aquell en què intervenen principalment Germán, Juana i Claudio, i l'espai de la ficció on apareixen els Artola i Claudio, personatge del seu propi relat, tindrà tendència a dissipar-se. Les escenes se segueixen sense cap transició i s'encavalquen. Mentre Germán i Juana interroguen el valor de l'art, una acotació anuncia l'arribada furtiva de Claudio a escena: «Claudio dona uns quants fulls a Germán. Aquest els llegeix amb Juana» (Mayorga 2006, 27). En aquest passatge, hi ha tres moments i dos llocs diferents que se superposen dins un mateix espai escènic: la conversa entre marit i muller a casa d'ells, el lliurament del text per Claudio, a l'institut, i la lectura del relat, de nou a casa Germán. Rebutjant la coherència espaciotemporal i superposant els «nivells de realitat», la ficció revela innegablement el seu aspecte convencional.

Mayorga es proposa doncs com a hereu brechtia, volent fer de la ficció un objecte estrany i apellant a l'esperit crític de l'espectador. Tanmateix, ho fa dins mateix de la diagesi, i no de manera distanciada. Sembla preconitzar, com feia Buero Vallejo en peces com *El tragaluz*, una «contemplació activa» (Buero Vallejo 1963) a través d'una ficció que és alhora mimètica i reflexiva. De la mateixa manera, el seu objectiu no és imposar la seva visió del món. Al contrari, busca més aviat suscitar en el seu públic una desconfiança respecte al que s'interpreta en escena i en conseqüència respecte a la realitat que el rodeja.

De la ficció a la realitat

Per fer-ho, el dramaturg no s'accontenta de distanciar la ficció: intenta també parar una trampa a l'espectador real. És el cas, per exemple, de l'acte II de *Himmelweg*, amb l'escena de la nena Rebecca. Durant els assajos, la nena juga, a l'aigua, amb una nina. Diverses vegades, les acotacions precisen que mira un espectador i que el saluda. A l'última passada de l'escena, mira a tots els espectadors. La recurrència d'aquesta mirada, que es repeteix tant com les rèpliques, fa pensar que es tracta d'un gest previst al guió escrit pel Comandant. Dirigint la mirada cap als espectadors reals, els inclou en la ficció, a fi que s'identifiquin amb el Delegat i siguin també víctimes de la il·lusió, posant-se al lloc del món que ha autoritzat, conscientment o no, l'extermini. El dubte apareix igualment a *El chico*, quan Claudio narra una escena a la qual no ha assistit i en què els pares de Rafa expressen la seva desconfiança respecte al personatge narrador. És impossible saber aquí si es tracta d'una escena inventada pel jove estudiant o bé una escena real, independent del relat. Les dues interpretacions cohabituen i posen en evidència les dificultats que hi pot haver per distingir la ficció de la realitat.

De la mateixa manera, hi ha entre les ficcions encapsulades i les ficcions encapsuladores paral·lelismes pertorbadors. A l'acte V de *Himmelweg*, Gottfried dirigeix l'escena dels «dos nens amb la baldufa». Perquè funcioni, estableix una relació de força entre els dos personatges: «Al principi, no t'avancis tant respecte a ell. Acosta't a poc a poc, de manera que se senti amenaçat» (Mayorga 2011, 170). Ara bé, aquesta relació és la que es manifesta quan Gottfried i el Comandant mateix han assajat l'escena, a l'acte IV. L'escena només pot funcionar si reutilitza l'animositat que llavors s'ha expressat entre el traductor i el seu botxí. Així, la ficció esdevé el reflex no tant de la realitat com dels mecanismes violents que la regeixen. Mayorga posa en evidència aquestes analogies estructurals gràcies al mecanisme de la *mise en abyme*. Quan estan escrivint el llibret de l'obra, Gottfried pregunta al Comandant la diferència entre la «pausa» i el «silenci» (Mayorga 2011, 162). Ara bé, en aquesta escena, les acotacions oscil·len precisament entre aquestes dues paraules. Mayorga mostra que les observacions concernents la ficció encapsulada es poden aplicar igualment a la ficció encapsuladora. Aquests paral·lelismes es troben també a *El chico*, de manera més aviat temàtica. A més dels conflictes conjugals, que es troben tant entre Germán i Juana com entre els pares de Rafa, certs motius passen d'una ficció a l'altra. És el cas, per exemple, dels avalots que van tenir lloc a les *banlieue* franceses el 2005, evocats tant per Germán com pels pares de Rafa. Aquest motiu teixeix un lligam entre la ficció interna i la ficció marc, però també entre l'obra i la re-

alitat de l'espectador, com a mínim al moment de l'estrena, el 2006. Aquesta repetició no deixa de recordar la geometria fractal, on un mateix element es pot repetir indefinidament, a diferents escales. Benoît Mandelbrot enuncia una de les propietats d'aquests objectes matemàtics: «les parts tenen la mateixa forma o estructura que el tot, només que estan a una escala diferent i es poden deformar lleugerament» (Mandelbrot 2010, 154). Així, la ficció no s'acontenta de reflectir la realitat o els seus mecanismes: Mayorga sembla suggerir en efecte l'existència d'una analogia substancial o estructural entre aquests dos mons, entre els diferents «nivells de realitat».

Mostrant que existeixen semblances entre una ficció i altra, Mayorga recorda l'evidència, o sigui que la suposada «realitat» que representa és tan ficció i artificial com la ficció interna creada pels personatges del drama. Però si es teixeix una analogia entre una ficció i la que l'engendra, no podria haver-hi una analogia entre la ficció mayorguiana i la realitat que la conté, o sigui, la de l'espectador? El que es realitzaria aquí és posar en dubte la realitat tal com la presenten els discursos emanats del poder, entre altres, i que no seria, potser, sinó una altra ficció. Llavors seria possible considerar l'obra de Mayorga sota el prisma del «realisme experimental» teoritzat per Jean-Pierre Sarrazac, un teatre l'objectiu del qual no seria copiar la realitat, sinó fer «experimentar a la realitat objectiva nombroses distorsions, transposicions, transformacions, operacions totes prèvies a un realisme de l'estructura, un realisme en el sentit filosòfic» (Lescot 2010, 175-176), per posar al descobert els engranatges de la realitat.

Conclusió

Els personatges mayorguians ja no aconsegueixen distingir els dos mons, i obliden el real davant del que és il·lusori. Ortega y Gasset considerava que la ficció és necessària a l'home, ja que li permet divertir-se, en sentit etimològic del terme, escapar momentàniament d'un món que no ha escollit (Ortega y Gasset 2008, 253-254). En aquestes obres, el caràcter efímer de la ficció desapareix per donar lloc a una diversió permanent i alineadora.

La ficció acorda també al seu creador un poder que li permet controlar els seus subjectes. Revelar, gràcies a la ficció dramàtica, la consubstancialitat entre ficció i política sembla ser de fet un dels objectius principals de Mayorga:

No vamos a guardar silencio porque amamos las palabras, y necesitamos oponer palabras claras a esas palabras oscuras que manejan los nuevos dioses. Palabras oscu-

ras que quieren convertirnos en personajes de una función infantil donde sólo hay buenos y malos. Palabras oscuras que llevan a inocentes al sacrificio (Mayorga 2003).

Si hi ha renaixement dramàtic en el teatre de Juan Mayorga, potser cal buscar-lo, entre altres, en el lligam que teixeix entre la política i la ficció dramàtica. En aquestes dues obres, com també a *Cartas de amor a Stalin* o a *El jardín quemado*, la ficció i la creença en aquesta ficció per la part dels subjectes es presenten com a instruments que els representants del poder manipulen per servir a la seva autoritat. Llavors, Mayorga crea una ficció que es multiplica, una ficció que mira els seus *alter ego* i que els deconstrueix a través de la repetició, el comentari o la marrada. Si el dramaturg manté la «primacia de la ficció», és perquè aquesta és arreu. El mecanisme reflexiu de la ficcionalització en la ficció té l'objectiu de suscitar en l'espectador un gest filosòfic i crític que el faci reflexionar no tant sobre la ficció com sobre la realitat en què es desenvolupa.

Bibliographie

- Arendt, Hannah. 1972. *Les origines du totalitarisme: Le système totalitaire*. París: Seuil.
- Barthes, Roland. 1984. «L'effet de réel», *Le bruissement de la langue: Essais critiques 4*, 179–187. París: Seuil.
- Buero Vallejo, Antonio. 1963. «A propósito de Brecht». *Ínsula* 200–201: 1–14. Consultat el 30 de gener de 2016. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/a-proposito-de-brecht--o/html/00391294-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_.
- Calvino, Italo. 2003. «Les niveaux de la réalité en littérature», *Défis aux labyrinthes 1*, 337–351. París: Seuil.
- . 2003. «Légèreté» i «Leçons Américaines, Six propositions pour le prochain millénaire», *Défis aux labyrinthes 2*, 13–34. París: Seuil.
- Chklovski, Victor. 2008. *L'art comme procédé*. Traducció de Régis Gayraud. París: Allia.
- Farré, Sébastien, Yan Schubert. 2009. «L'illusion de l'objectif. Le délégué du CICR Maurice Rossel et les photographies de Theresienstadt». *Le Mouvement Social* 227: 65–83.
- Lescot, David. 2010. «Réalisme». Dins *Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. J.-P. Sarrazac. Estrasburg: Circé.
- Mandelbrot, Benoît. 2010. *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Malesherbes: Flammarion.
- Mayorga, Juan. 2003. «El teatro es un arte político». *ADE Teatro* 96: 10.
- . 2006. *El chico de la última fila*. Ciudad Real: Ñaque.
- . 2009. *Teatro para minutos*. Ciudad Real: Ñaque.
- . 2011. *Himmelweg*. Ciudad Real: Ñaque.

Ortega y Gasset, José. 2008. *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2002. *La Parabole ou l'enfance du théâtre*. Estrasburg: Circé.

Spooner, Claire. 2014. *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*. Consultat el 30 de gener de 2016. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00975193/document>.

Vilar, Ruth, Salva Artesero. 2010. «Conversación con Juan Mayorga». Consultat el 30 de gener de 2016. <http://www.salabeckett.cat/fixers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero>.

Autores emergentes en la escena española contemporánea: afirmar la escritura, reivindicar la escena

Antonia Amo Sánchez

Université d'Avignon

ICTT / EA 4277

¿Qué son y qué aportan las escrituras emergentes de la escena española contemporánea, entendida esta en su realidad pluricultural y plurilingüística? ¿Qué temas, lenguajes y recursos permiten acotar una nueva constelación de autores y autoras, quienes, con impulso renovado, incluso con nuevos cuños, están haciendo del teatro de los últimos diez años, un lugar de resistencia?¹ Tales son las preguntas que motivan este artículo y que trataremos de abordar desde el necesario enfoque sobre el que se nos invita a reflexionar: hasta qué punto puede plantearse la disyuntiva entre renovación o extinción del drama en una escritura cuya emancipación no implica ningún tipo de «revolución» estética. En palabras de Eduardo Pérez-Rasilla:

La dramaturgia que podemos considerar emergente es original y vigorosa, pero no plantea una ruptura con las formas de emergencia desarrolladas por el teatro español en las últimas tres décadas, sino que supone la evolución de algunas de sus líneas y la progresiva tendencia a que las propuestas se entrelacen y se contaminen [...]. Sus características no son nuevas, y quizás nunca lo fueron, ni siquiera en la base de la categorización que propuso Lehmann para sistematizar el campo posdramático, o, de manera más global, ni siquiera en la base de lo que conformó la postmodernidad. Sin embargo, estas características se dan ahora intensamente más elaboradas y nutridas de otros fenómenos propios al contexto social y cultural del momento en el que viven los artistas (Pérez-Rasilla 2012, 1).

No obstante, muchos de los elementos más singulares de este teatro español suelen coincidir con los que la crítica francesa² destaca, en relación con el teatro europeo, como «nuevas líneas de fuerza» que permiten hablar de

1 Quede aquí constancia de nuestra deuda para con Eduardo Pérez-Rasilla y José Romera Castillo, quienes, en los últimos años, han consagrado numerosos trabajos a la llamada «emergencia». Remitimos al lector a la bibliografía final.

2 Subrayamos los estudios de Anne-Françoise Benhamou, Joseph Danan, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Julie Sermon o Bruno Tackels.

un *cambio* ponderable, de una regeneración efectiva en la manera de escribir y hacer teatro (Danan 2013, Sermon & Ryngaert 2012): botones de muestra son la búsqueda de nuevos lenguajes fecundados por infinidad de referentes culturales (sobre todo audiovisuales y cinematográficos), la escritura a pie de escena, la intermedialidad, el uso exponencial de las nuevas tecnologías y de dispositivos de relación con el espectador o el empleo performativo de la palabra. Con todo, y convencidos de la estéril perspectiva del *ex nihilo*, entraremos en las características de la generación emergente española desde la certeza de que estos autores, por muy novedosas que sean sus propuestas, siguen el surco de un teatro de autor que se iniciara en España hace treinta años. Esta identidad creativa, enraizada en la historia del teatro español contemporáneo, sabrá, al hilo de la mundialización, confluir con las tendencias más actuales del teatro europeo, en las que el autor de teatro no sólo hace teatro de autor.

Una generación «ganada»: algunos rasgos comunes

El repertorio de esta generación de autores españoles emergentes —generación «ganada» en palabras de Itziar Pascual (en Romera 2014, 31)—³ empieza a suscitar especial atención a partir de 2011, año en que el n.º 27 de la revista *Acotaciones* inaugura el primer acercamiento metódico a este grupo de dramaturgos treintañeros. En 2013 la UNED les dedica un encuentro académico jugando con la parcelación de las cifras del año 2013: $20+13=33$ (Romera 2014). La mayoría de estos *posbradomines* ha cursado estudios de Dramaturgia en las ESADes o en el Institut del Teatre de Barcelona. Algunos de ellos son también docentes e investigadores (entre otros, Lola Blasco, Diana Luque, Helena Tornero, Victoria Szpunberg). Su profesionalización y preparación es depositaria del magisterio de indiscutibles referentes del teatro que arranca en los ochenta, desde José Sanchis Sinisterra, los hermanos Sirera, pasando por los influjos posteriores de Sergi Belbel, Rodrigo García, Laila Ripoll, Juan Mayorga o Angélica Liddell, sin obviar, entre todo este calado, los importantes aportes de creadores latinoamericanos (se suele citar a Daniel Veronese, Marco Antonio de la Parra y Rafael Spregelburd, Pérez-Rasilla 2011, 15–16). Asimismo llama la atención que participen regularmente en coloquios, mesas redondas o seminarios universitarios, otra faceta de su polivalente condición: el dramaturgo adopta cada vez más el papel de «autor crítico»/«auto(r)crítico».

3 Para un elenco detallado de autores creadores remitimos al exhaustivo listado elaborado por Diana I. Luque (Luque 2014, 34–54).

No se puede tomar el pulso de este teatro sin apearse en su contexto. Dicho emergente o de emergencia, otros prefieren llamarlo «urgente» o «de urgencia» (Juan Diego Botto en García 2013), pues se extiende durante y a pesar de la crisis económica de la última década. Es menester constatar cómo ante una realidad devastada y el impacto de la misma en los circuitos de la cultura (por ende noqueados con el 21% de IVA), el teatro resiste desde el margen de lo institucional. Y en ello estriba que rehúya actitudes meramente experimentales, porque no puede poner en jaque, en el actual contexto, su función ritual y social, su labor *poelítica*, como acuña Enzo Cormann la esencia al tiempo poética y política del teatro (Cormann 2012, 51).

Los «emergentes» son los hijos del bosque ocultado por los árboles más o menos fornidos del teatro comercial (invadido por el musical) o incluso del teatro institucional. Muchos de ellos transitan el semillero de salas que acogen el llamado bum alternativo, brote de un circuito rabiosamente vital pero precario, pues cuenta con poca o ninguna subvención. No por ello defienden una postura soberbia de reniego institucional. A veces incluso se produce el salto, esperado, a los espacios comerciales y/o públicos (Denise Despeyroux en García 2013). Con todo, es de rigor mencionar las iniciativas del INAEM, del CDN o del Teatre Nacional de Catalunya («Proyecto T6»), para integrar en sus programas colaboraciones con los más jóvenes. En este último se afirmará Helena Tornero, como Lola Blasco, Diana I. Luque o María Velasco lo harán gracias al taller «Escritos en la escena» del laboratorio Rivas Cherif del CDN⁴ (Luque, 43).

Resalta asimismo una sólida conciencia de grupo, de piña gremial. Los mismos autores hablan de una solidaridad casi tribal y de la necesidad de reconocimiento por sus pares y no por programadores, críticos, periodistas o jurados de circunstancia. La relación con lo tribal es clave, pues fundamenta un nuevo sentido de lo colectivo que hace eco a una realidad cada vez más cercana a movimientos asociativos y colectivistas

4 «Escritos en la Escena plantea un modelo de escritura dramática a pie de escenario: partiendo de un primer borrador, el autor desarrolla y finaliza el texto en el ámbito escénico, trabajando estrechamente con un grupo de intérpretes durante un tiempo determinado. El objetivo de este programa es llegar a elaborar textos dramáticos viables y aptos para ser exhibidos, en la línea de los semimontados, susceptibles de prorrogar su vida y desarrollo en otros ámbitos» (<http://cdn.mcu.es/laboratorio-rivas-cherif/escritos-en-la-escena/>, consultado el 3 de setiembre de 2015).

¿Qué lenguajes para qué estéticas del compromiso?

En el presente trabajo, haremos breve cala en algunas de las propuestas más inventivas y personales de este teatro, como las de la madrileña Lola Blasco, la catalana Helena Tornero, el gallego Pablo Fidalgo o el colectivo La tristora, todos ellos en busca de nuevos lenguajes-puente con el receptor, desde posiciones ideológicas y estéticas muy afirmadas, desde la certeza de que el teatro «sirve» y desde una actitud de huida de lo acomodaticio, como lo subraya Vanesa Sotelo: «[En mi proceso creativo] prefiero ir a buscar antes que ir a encontrar. Ir a buscar y perderme [...]. Huir de la identidad de la escritura, asociada a la acomodación del lenguaje» (Sotelo 2012). En esta declaración despunta ya unos de los rasgos más notables de la emergencia: la relevancia del lenguaje como instrumento de creación.

Si se ha escrito abundantemente sobre la estética de la llamada escritura emergente, queda aún terreno para ampliar el análisis a los procesos de creación, estimulados por las reciprocidades entre escritura y dirección que culminan en una síntesis de los atributos y funciones del autor, del director y del actor (cf. el método del actor-creativo). Al hilo de esta realidad, cabe resaltar aquí la resemantización de la noción alemana de *dramaturg* o «director de la orquestación escénica». Como lo apunta Joseph Danan: «Le Dramaturg n'est pas l'auteur de l'oeuvre. Certes. Mais s'il lui arrivait de le devenir ?» (Danan 2010, 6). Podríamos plantearlo también al otro bies: ¿y si el autor se afirmara a su vez como *dramaturg* absoluto? Más allá de la disquisición traductiva *dramaturg/dramaturgo/director* sobresale una importante particularidad de esta constelación de autores 20+13=33: la sinergia entre texto y escena, a partir de un proceso interactivo y bidireccional. En este proceso, la escritura suele aparecer *in fieri*, fecundada no solo por los horizontes imaginarios y culturales del autor, sino también por la misma dimensión pluridisciplinar del hecho teatral.

El solapamiento o eslabonamiento autor/director/actor/personaje, conduce a otra de las características de este grupo, a saber, un singular autobiografismo que deriva en la llamada «dramaturgia del yo»: privacidad e intimismo dialogan con universalismo y sentido de lo colectivo, a partir de formas expresivas estrechamente vinculadas con la confidencia y la revelación. Así lo destaca Lola Blasco:

[en la dramaturgia del yo] no hay fábula cerrada sino poética abierta; desplazamiento desde la esfera de lo íntimo a lo público, llevando lo oculto al debate, a la asamblea y cuyo discurso está dirigido a una reconstrucción identitaria que se apoya en procedimientos característicos de la confesión (Blasco 2014, 94–96).

Una dramaturgia de la sinécdoque: un yo que forma parte de un todo, trascendido en un «nosotros» encadenado en y a la Historia, condicionado por los procesos históricos y convencido de que la naturaleza colectiva del hombre será la única vía de supervivencia de lo humano. De manera general, el trabajo de estos autores destaca por su ya canónica desobediencia al canon, con preponderante presencia del eclecticismo, el polimorfismo discursivo y estético, y el encumbramiento de los lenguajes performativos del cuerpo.

De especial relevancia es el influjo de la cultura audiovisual, cinematográfica y musical, el uso de las tecnologías numéricas, de los lenguajes de la red y del *fast thinking* procedente de la publicidad o el marketing. Se trata de artificios de efectiva complicidad receptiva, a menudo deformados en pro de una desidentificación y denuncia de los discursos mundializados de cuño neo-liberal. Como lo anota Pérez-Rasilla, la intención primera es «poner de manifiesto lo incierto de una realidad cambiante, múltiple y esquiiva», recurriendo a formas expresivas también descentradas: «la elipsis, la fragmentación, las rupturas Espacio/Tiempo, el hueco, el silencio, la renuncia al desenlace, los solapamientos, las interferencias, la mezcla de lo onírico con lo realista o documental» (Pérez-Rasilla 2012). Un teatro, en definitiva, cuya conceptualización podría entroncar con el modelo rizomático (Deleuze; Guattari 1980), basado en la insubordinación jerárquica y en la reciprocidad de modelos, con el fin de cuestionar el orden impuesto por las estructuras sociales.

Lenguaje y palabra poética

Si la postmodernidad nos llegó de la mano de la renovación arquitectónica, con la ya más que normalizada hibridación de materias y materiales, en la dramaturgia emergente el lenguaje se distancia precisamente de lo material(-ista), analogía del encabritado pulso consumista de la episteme contemporánea. Radica aquí uno de sus más relevantes atributos: el brío de la palabra poética, opuesta a la palabra común, adocenada o exotérica, que engaña y crea artificio: al dramaturgo corresponde precisamente desenmascararla. El lenguaje en su pureza resurge como vector para acceder a lo que los propios autores denominan «lo intangible», «lo inefable», «lo oculto» (Fidalgo 2012; Novo 2014). Como si solo el lenguaje sirviera para adentrarse en las entrañas del sentido trágico de la vida (Blasco 2014). Prescindir de la palabra poética equivaldría a acartonar el teatro, debilitando así su capacidad para explorar, gracias a la ficción, «cette part de la réalité qui échappe» (Benhamou 2012, 27).

La palabra poética aparece a menudo como sésamo o palabra mágica, a contracorriente del orden gramatical, dislocada, alocada, despojada de sintaxis o lógica, pero con recurrente uso de aforismos, improprios, melopeyas, salmodias, silencios y flujos verborreicos. También se opone a la palabra-cultura encenagada en su propia impotencia ante la inextinguible barbarie. Después de Auschwitz hay que aprender a escribir con ceniza, y a vueltas con el Adorno menos descorazonado, no queda otra que volver a confiar en la poesía para regenerar al hombre. Pero la palabra es también rueca que hilvana historias y tramas por encima del descrédito que arrastra la noción de «ficción». La ficción no suspende siempre en su misión de comunicar una realidad espesa, violenta, sobrecargada de historias increíbles pero tan «reales». Más bien al contrario, la ficción se nutre más que nunca de la realidad (Sánchez 2007). Rescatar la función poética de la palabra será, pues, un acto político y ético.

Esta palabra pura es el principal tensor de la escritura dramática del poeta y dramaturgo gallego Pablo Fidalgo. En su obra *O estado salvaxe. Espanha 1939* (escrita en castellano) mezcla con particular habilidad poesía, documento y performance metahistórica (su propia abuela, protagonista de la historia, es la que lee, en escena, una de las partes de la obra). Fidalgo sostiene que la palabra poética «nunca puede ser solamente realista ni funcionar solo como un testimonio. Siempre abre algo nuevo, inexplicable» (Perales 2014). Lo dice un creador que otorga al texto la misma importancia que da a la performance o la danza, artesanías próximas a la del cuentacientos, y para quien la función de transmisión intergeneracional es fundamental (Novo 2014). De ahí que sus propuestas creativas beban en un constante proceso de búsqueda autobiográfica e intragenealógica: un retorno al pasado, al eslabón familiar, es también un retorno al «adentro». *O estado salvaxe*, obra que podríamos considerar como teatro de la memoria (intra)histórica, es un «Andar para atrás en dirección al futuro», cual lo poetiza la artista lisboeta Claudia Dias (en Fidalgo 2014), pues indaga en el valor del legado y sus formas de transmisión desde las dos cuerdas que tensan el arco de la Historia: la individual y la colectiva.

Otro ejemplo de interés es el del colectivo creativo La tristura (grupo formado en 2004 por Celso Giménez, Violeta Gil, Itsaso Arana y Pablo Fidalgo, hasta que éste se desligara del grupo en 2012). En sus principios, sentían que, a pesar de proceder todos del universo teatral, su lenguaje, enraizado en la poesía, se enfrentaba a lo escénico; no obstante, progresivamente esa «palabra que venía de otro lado», se imponía como algo «no útil, sino como vector de verdad, lo que hace que las cosas sean reales, lo que permite entrar en contacto con lo intangible» (La tristura 2012). La escena se acaba eri-

giendo en el lugar en que la palabra «se hace paisaje» con el fin de abordar la realidad desbordada de una generación desesperada, que busca al tiempo nuevas formas de expresión y de comunicación con el otro. En sus propuestas, siempre en torno al amor y a la política, no utilizan la palabra «director». Firman en los programas de mano como «Creación de X y X»; «En escena X y X», considerando que la entidad de «director» se asemeja a la de un «guarda de tráfico» (2012) y defendiendo un trabajo desde la horizontalidad, la alteridad y la sinergia.⁵

Pero la palabra no es exclusiva para indagar en lo oculto. A la música, variante poética, incumbe a veces colmar las oquedades de la palabra⁶ o crear espacios pluridimensionales que juegan con el umbral de lo aparente y lo auténtico. Por espigar algunos ejemplos, mencionemos las propuestas musicalizadas de Lola Blasco. Su teatro político y revolucionario ahonda en las posibilidades expresivas de la música, aunando géneros extremos como el rap y la lírica. En su *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* (2009) —en la que cuestiona la herencia intergeneracional del sentimiento de culpa a partir de la correspondencia entre el piloto americano Claude Eatherly (implicado en el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima) y el filósofo pacifista Günter Anders—, o en su reciente obra *En defensa* (2015) —que versa sobre la emigración de los jóvenes—, el discurso hablado, rapeado y lírico dialoga simultáneamente con la fotografía y el vídeo, logrando un eficaz abultamiento de la teatralidad. En su trabajo musical, de calado brechtiano, la dramaturga apuesta por «democratizar el discurso e intensificar su carga emotiva» (Blasco 2015). El rapero (RAP son las siglas de *Rhythm and Poetry*) entronca con el rapsoda clásico, encargado de trabar, hilvanar trozos y retazos de poemas orales. Por ende, el rapero es en Blasco trasunto del coro y del parresias-tès, pues al igual que el coro cuestionaba la vida pública y política, los raperos filtran hoy la realidad con un lenguaje «al margen de la legalidad, que dice una serie de verdades» (Blasco 2015). Así, el ritmo enlaza con el rito y afirma su supremacía sobre el concepto:

5 Los proyectos más representativos del colectivo son *Años 90. Nacimos para ser estrellas* (2008), *Materia Prima* (2011), el opus *Trilogía del fin del mundo* (2006–2009), en la que destaca la muy celebrada pieza *Actos de juventud* (2009) y *El sur de Europa. Días de amor difíciles* (2013). Trabajos relevantes en torno a este colectivo se pueden leer en Pérez-Rasilla (2012) y Blasco (2014).

6 Para profundizar sobre las relaciones entre música y teatro remitimos al lector al XXIV seminario del SELITEN@T, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid, 24–26 junio 2015), disponible en <http://contenidosdigitales.uned.es/>.

CORO

Antistrofa 1

[...] PERO LO QUE YO QUERÍA, LO QUE YO INTENTABA ERA NO CONTAR OTRA VEZ EL MISMO CUENTO / ¡MIERDA! / CON MIS CANCIONES / LO QUE PRETENDO / LA VUELTA A LOS CUARENTA SIN EXPLICACIONES / NO QUIERO / MATAR EL TIEMPO / CON DILACIONES / [...] A LO QUE IBA / CUANDO RECURRO A LA MEMORIA / SALE LA ESCORIA DE MI MENTE / HACIENDO ACOPIO DE LA HISTORIA / ASUMO / LA VERGÜENZA DE OCCIDENTE / EL USO QUE SE LE DA AQUÍ A LA GENTE / YO / SOLO SOY / UNA PIEZA DE LA MAQUINA / MARCADA / POR UNA / SUERTE CONTRAFÁTICA PARA EL HOMBRE / Y ME DOMINA / LA TRISTEZA / ESCRIBO PORQUE YA NO CREO EN NINGUNA PROEZA / ¡AY! (*Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, 41).

**

CORO

Antistrofa 1

YO / QUE SOY EL APOCALIPSIS / DE ESTA HISTORIA EN CRISIS / Y TENIENDO EN CUENTA QUE / NO LO PROVOQUÉ / TENGO UNA FURIA QUE ME ARRASTRA POR DENTRO / CÓLERA SE LLAMA LO QUE SIENTO / POR MIS PADRES / ESOS JODIDOS HOMBRES QUE ENGENDRARON / EL MAL EN TODO AQUELLO QUE TOCARON / Y SEMBRARON / CON SU FLÁCIDA PULLA / GENERACIONES QUE REPITIERON PUNTO POR PUNTO LO QUE EN TROYA / ME JODE SABER QUE A ESTAS ALTURAS SEGUIMOS IGUAL / AL BORDE / DE UNA GUERRA NUCLEAR [...] ENCIMA QUIEREN QUE NOS SINTAMOS CULPABLES / ELLOS / QUE HAN CORTADO CUALQUIER BOSQUE PALPABLE / (*Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, p. 90).

El halo poético a menudo se plasma en formas emparentadas con la tragedia clásica, de las que destaca el coro, cuyas resonancias graves (aunque no siempre desprovistas de ironía o humor) vehiculan una cierta lobreguez, un posicionamiento existencial menos aferrado al narcisismo o al cinismo postmoderno que a la melancolía colectiva de una juventud cuyo presente ha sido espoleado. Con frecuencia, corresponde al coro la función confesante, la que nos acerca a la revelación y la(s) verdad(es). Mezclado con atributos de *didascalos*-narrador, así aparece en *No parlis amb estranys*, de Helena Tornero, otra interesante y bella obra en forma de mosaico que pone en escena el vulnerable vínculo entre memoria afectiva y memoria histórica:

EL FALS CANTANT. Molt bé. Anava a dir-te si volies que t'acompanyés a casa, però tu mateixa.

LA NOIA DE ROSA. Jo no pujo al cotxe d'un desconegut.

LES VEUS: La Noia de rosa no sap que el que acaba de dir és mentida. Una vegada sí va pujar al cotxe d'un desconegut. Concretament en braços d'un desconegut. Però ella no se'n recorda. No se'n pot recordar. [...].

EL FALS CANTANT. Molt bé. Tu mateixa. (*Se'n va. Apareix L'HOME QUE CAMINA.*)
[...]

L'HOME QUE CAMINA. Perdona. Tu no saps qui sóc. Jo..., jo sóc... jo... et conec. Bé, potser hauria de dir que et reconec. [...] No, no m'equivoco. Aquestes coses se saben. És com una mena de veu. La veu de la sang. I tu també ho saps. La teva sang ho sap. [...] Aquesta nena [*mostrant una foto*] no ets tu. Aquesta nena és la teva mare. La teva mare de veritat. [...].

LES VEUS. La Mare de la Noia de rosa [*mare adoptiva*] fa una trucada. Només una. Amb una trucada n'hi ha prou perquè, hores més tard, en un altre lloc de la ciutat busquin un home, el troben i se l'emportin. La Noia de rosa i la seva mare s'abracen. En aquest moment La Noia de rosa encara no sap que amb aquella trucada l'existència de l'Home que camina ha quedat esborrada per sempre. LA MARE DE LA NOIA DE ROSA I LA NOIA DE ROSA s'abracen.

S'abracen?

Sí, s'abracen.

I no sospita res?

No, ella creu en la seva mare.

Hi creu o hi vol creure (*No parlis amb estranys* 2013, 80-81).

La postura crítica, ideològica y ética fundamenta un teatro cuyo fin último es el acceso a la comprensión y la transmisión de lo queda de auténtico en las relaciones humanas. En definitiva, la exploración de una verdad más cercana al término griego *aletheia*, asociación del prefijo *a* (contra) y de *lethos* (olvido): una lucha contra lo que se va deshilachando, impidiendo el revelado claro de la experiencia en el mundo. Por otro lado, sobresale en esta dramaturgia el interés por la otredad y lo humano desde un yo pluralizador que problematiza la Historia y su legado. Los materiales histórico o intrahistóricos hacen incursión en la fábula para activar la reflexión ética sobre un presente que no se explica desgajado del pasado. Así, no es infrecuente el uso de las técnicas del teatro documento, del testimonio, del manuscrito y sobre todo de la imagen-relato (foto y vídeo): citemos obras como *Los hijos de las nubes* de Lola Blasco (sobre la responsabilidad histórica de España en la trágica situación del pueblo saharauí); *No parlis amb estranys* de Helena Tornero u *O estado salvaxe. Espanha 1939*, de Pablo Fi-

dalgo, propuestas que, desde lenguajes muy diferentes, defienden el deber de memoria y de justicia respecto a la recuperación de la memoria democrática del pasado reciente español.

Así, si la ficción como artificio puede producir desafecto, si el logos genera desconfianza, a lo que no renuncian estos autores es al compromiso, aunque la etiqueta «teatro político» no convenga a todos ellos: Paco Bezerra, por ejemplo, se desliga de tal acepción al tiempo que aboga sin reticencias por la literatura dramática y el *scripta manent* (en García 2013). Asimismo este compromiso se puede entender como pista de comprensión del exacerbado gusto por lo metateatral, que desenmascara el artificio mismo del teatro, para recordar que el arte y su dimensión paralela a la realidad también crea acceso a la verdad, a lo auténtico, balizando las esferas de lo real y lo verdadero, remedando al Pirandello del *reale ma non vero*.

Conclusión

Nos hemos acercado a una generación de autores-creadores con acerada consciencia de grupo, implantados en un dinámico, aunque precario, entramado teatral alternativo. De su dramaturgia cabe destacar el anclaje en una realidad viscosa desde formas descentradas y referentes plurales, la defensa de valores éticos y el compromiso histórico tomando como base los puntales de la tragedia. Los lenguajes y estéticas anteponen la complejidad a la simplicidad, defendiendo a ultranza la pulsión literaria y rapsódica de la palabra poética. Frente a la multiplicidad de posibilidades y cruces estéticos, despunta un planteamiento común: crear en base a la confluencia entre la materia subjetiva y la consciencia política. Crear es también creer en un nuevo horizonte de posibles. Este teatro «emergente», lejos de agotarse en sí mismo, surge como súplica de regeneración de la humanidad, ella sí en posible peligro de extinción si el hombre sigue despojándose de lo humano.

Bibliografía

- Benhamou, Anne-Françoise. 2012. *Dramaturgies de plateau*. Besançon: Les solitaires intempestifs.
- Blasco, Lola. 2014. «Sobre el yo generacional en algunas muestras del teatro español actual». En Romera 2014, 93–105.
- Blasco, Lola. 2015. «Usos musicales en la renovación del teatro político». En Romera 2015. Consultado el 3 de setiembre de 2015. <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/38645>.
- Cormann, Enzo. 2012. *Ce que seul le théâtre peut dire*. Besançon: Les solitaires intempestifs.

- Danan, Joseph. 2010. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* París: Actes Sud.
- . 2013. *Entre théâtre et performance: la question du texte*. París: Actes Sud.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*. París: Minuit.
- Fidalgo, Pablo. 2014. «Autobiografía de mi generación». Vigo: Fundación Marco / Museo de Arte Contemporánea de Vigo.
- Fidalgo, Pablo, y Celso Giménez. 2012. «Don Galán. Entrevista». Consultado el 3 de setiembre de 2015. <https://vimeo.com/37373118>.
- García, Rocío. 2013. «Teatro de la resistencia». *El País*, 27 de juliol. Consultado el 3 de setiembre de 2015. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/23/actualidad/1374591545_831078.html.
- La Tristura. 2012. Entrevista en línea. Consultado el 3 de setiembre de 2015. <https://vimeo.com/36937870>.
- Luque, Diana I. 2014. «Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)». En Romera 2014, 34–53.
- Novo, Olga. 2014. «Intrahistoria del amor». Consultado el 3 de setiembre de 2015. <http://pablofidalgo.com/2014/09/15/intrahistoria-del-amor-por-olga-novo/>.
- Perales, Liz. 2014. «Entrevista con Fablo Fidalgo». Consultado el 3 de setiembre de 2015. <http://www.elcultural.com/blogs/stanislablog/2014/09/pablo-fidalgo-mi-generacion-es-inofensiva-no-ha-vivido-ni-sufrido-nada/>.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. 2011. «La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España». *Revista Acotaciones* 27 (jul.–dic.): 13–32.
- . 2012. «Notas sobre la dramaturgia emergente en España». Monográfico «El teatro español en el siglo XXI», *Revista Don Galán* 2. Consultado el 3 de setiembre de 2015. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6.
- Romera Castillo, José, ed. 2014. *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum.
- Romera Castillo, José, coord. 2015. *XXIV Seminario del SELITEN@T: Teatro y música en los inicios del siglo XXI (Madrid, 24–26 de junio)*. Consultado el 3 de setiembre de 2015. <http://contenidosdigitales.uned.es/>.
- Sánchez, José Antonio. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'avenir du drame*. Belval: Circé.
- Sermon, Julie, y Jean-Pierre Ryngaert. 2012. *Théâtres du XXI^e siècle: commencements*. París: Armand Colin.
- Sotelo Vanesa. 2012. *Revista Don galán*: «Entrevista con Vanesa Sotelo». Consultado el 3 de setiembre de 2015. <https://vimeo.com/38360747> y <https://vimeo.com/documentacionteatral>.
- Tackels, Bruno. 2015. *Les Écritures de plateau*. Besançon: Les solitaires intempestifs.

Miralls i vanitats en el drama contemporani a Catalunya i a Espanya: la hipòtesi d'un element barroc

Aymeric Rollet

Université Paris-Sorbonne

Avançar la hipòtesi d'un element barroc que seria observable en el teatre contemporani sembla tot un repte si es tenen en compte, per començar, els nombrosos abusos de llenguatge i els desplaçaments de sentit que ha patit la paraula «barroc». Una marrada per començar: la crítica de teatre Colette Godard escrivia el 1996, respecte a Jérôme Savary, home d'espectacle ben conegut:

Per simplificar, a Jérôme Savary li diuen «barroc». I és cert, tant en el relat com en l'estètica, rarament freqüenta la línia recta, s'enriqueix amb oripells lluents, s'emascara, es maquilla, hi barreja elements dispers. No es tracta ni tan sols d'una reacció contra el classicisme francès, o el realisme brechtia. És senzillament el profund amor per l'espectacle. L'amor pel lúdic. Tot passa pel joc. Sense caure en el formalisme, l'emoció passa pel xoc de colors, les imatges i el seu clima, els records que fan reviure. Alguna cosa de la infància, un món de sensacions (Godard 1996, 45).

Aquestes paraules tenen el mèrit de recollir la major part dels principals trets que s'atribueixen habitualment al barroc en el llenguatge corrent. El terme es fa servir normalment per designar una certa inclinació pel dispar i l'heteròclit. L'etimologia, en aquest sentit, no s'ha perdut del tot, ja que la paraula «barroc» és manllevada del portuguès *barroco* que designa la qualitat irregular d'una perla. A més de la idea d'irregularitat o impuresa, també hi ha el costum d'associar a aquesta paraula tota una sèrie d'altres característiques: profusió temàtica i formal, propensió a l'excés o la desmesura, predilecció per un tractament decididament lúdic dels temes (jocs d'aparences, disfressa, efectes de contrast i procediments d'inversió). En l'accepció corrent, en definitiva, el terme sembla estretament lligat a una certa primacia de l'element espectacular.

Els debats que han travessat i de vegades fins i tot dividit la crítica científica no fan pas més fàcil la definició de barroc. No es tracta aquí d'aventurar-se en una crítica del barroc com a categoria històrica, cultural i estètica, però no és possible evidentment ignorar les principals teories sobre el tema si es pretén arribar a una definició clara. La hipòtesi sobre la qual es

basa aquest treball podria deixar entendre, equivocadament, una accepció del barroc com a categoria estètica deslligada de tot context històric i cultural en la línia d'Eugeni d'Ors i els partidaris d'un barroc entès com a «eó»,¹ és a dir, com a categoria cíclica, un barroc «intemporal en l'essència mentre que les seves manifestacions variarien en la forma segones les èpoques i els països», una concepció segons la qual hi hauria doncs «una constant del pensament i l'art barroc» (Levillain 2003, 26). Al revés, hi ha una mena d'unanimitat als anys noranta al voltant dels defensors del «barroc històric»:

[...] el barroc no es podia continuar considerant només com una forma de representació deslligada de tot context, subjecta eventualment al manlleu i la citació; era expressió d'un humanisme en crisi, el de l'endemà del «Renaixement del sol ponent», segons la bonica expressió de Claude-Gilbert Dubois,² i no tenia doncs, en principi equivalència enlloc més que a Europa i en cap altra època que el final del segle XVI (Levillain 2003, 153).

En el marc d'aquest estudi, no definirem el barroc d'altra manera que com l'expressió d'un humanisme en crisi i la resposta estètica a una mutació del pensament i la sensibilitat en una àrea geogràfica precisa i en un context històric i cultural ben específic. A partir d'aquesta evocació sense equívoc, ja es veu prou que no es tracta de preguntar-se si hi hauria una tornada *al* barroc, qüestió absurda en la mesura en què l'època històrica i el context en sentit ampli ja no són evidentment els mateixos; es tracta en realitat de pensar en una tornada *del* barroc, alguns dels principals trets característics del qual determinarien el teatre contemporani a través dels temes, els motius o els aspectes formals i estètics. Així intentarem observar els «ressorgiments» barrocs, segons l'expressió que va proporcionar el títol a una obra col·lectiva apareguda el 2001 sota la direcció de Walter Moser i Nicolas Goyer. Altra ment dit, ens interessarem per una forma de barroc «transhistòric», com el qualifica Henriette Levillain (Levillain 2003, 153–187), que no dubta a parlar de la «família teatral barroca del segle XX» (Levillain 2003, 175–178), de la qual formarien part autors com ara Pirandello, Claudel, Genet, Audiberti i Anouilh —aquest últim va reunir uns quants textos sota el títol de *Pièces*

1 El pensador espanyol s'inclina per «l'eó del barroc, on l'esperit imita els procediments de la naturalesa —molt allunyat de l'eó del clàssic, on l'esperit imita les formes de l'esperit». Entre les característiques essencials del barroc tal com l'entén Eugeni d'Ors, es pot evocar «la dualitat, la multiplicitat d'intencions coexistents, la ruptura interior de l'esperit, traduïda per l'antagonisme de les formes» (Ors 2000, 111).

2 Per a aquesta fórmula, vegeu Dubois 2001, 197.

baroques—, autors que han buscat en el drama barroc un cert nombre d'inspiracions i models.

Es pot observar versemblantment un cert nombre de ressorgiments barrocs en el teatre contemporani espanyol i català, i en particular en dues obres, d'altra banda ben diferents, que han constituït, per dir-ho així, el punt de partida d'aquesta reflexió: d'una banda, *Elsa Schneider*, una obra de Sergi Belbel escrita el 1987, i de l'altra *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, una obra d'Ignacio García May escrita el 1984.

La tornada del barroc i la cerca de la teatralitat

A *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, obra que va valer a García May el premi Tirso de Molina el 1986, la tornada del barroc sembla procedir d'una cerca de la teatralitat i potser fins i tot, en part, d'un desig de revitalització i renovació de la forma dramàtica. Desig aparentment paradoxal en la mesura que l'acció es desenvolupa a Sevilla el 1620, i tanmateix com ha observat Ignacio Aranguren Gallús:

García May no se ha propuesto al subir al tablado a *Alesio* y su mundo ningún ejercicio de arqueología teatral para el disfrute de unos cuantos estudiosos. No, el mundo de *Alesio* de Nápoles es un mundo reescrito en libertad desde los sueños de un jovencísimo estudiante de teatro (Aranguren 2007, 16).

A principis del segle XVII, *Alesio*, un actor napolità que busca feina, arriba a Sevilla en companyia del seu criat Tritón. A la segona jornada, Don Pedro de Villalba, «grande actor y autor de una compañía muy importante» (García 2007, 83), es nega a contractar-lo: una noia, Lucía, aconsegueix convèncer *Alesio* que l'agafi com a companya d'actuació. El barroc, aquí, no solament té a veure amb l'estructura teatral i els temes desenvolupats; esdevé referència explícita, marc històric, com en Paul Claudel que dona aquesta indicació espaciotemporal al principi de la primera jornada del *Soulier de satin*: «L'escena d'aquest drama és el món i més especialment Espanya a finals del XVI, a menys que sigui principis del XVII» (Claudel 1997, 15).

Els elements barrocs abunden en l'obra de García May, on la indecidibilitat entre veritat i mentida, entre realitat i ficció, esdevé un potent recurs de diàleg i l'acció dramàtica, per exemple en aquest intercanvi entre *Alesio* i Lucía:

ALESIO. ¿Y quién te dice, niña insolente, que no estoy representando ya? ¿Quién te dice que estás viendo al auténtico *Alesio*, y no a una de sus muchas máscaras? ¿Podría simular ser otro distinto al que habitualmente soy! [...]

LUCÍA. ¿Y habéis considerado vos el que os haya engañado, o lo pasáis por alto? ¿Soy de veras hija del panadero, o también represento un papel, el de la joven que quiere ser actriz y simula un origen humilde? ¿No creéis que sería una bonita variante del cuento del burlador burlado? (García 2007, 92).

L'acció dramàtica remet en bona part a un joc d'aparences i de mentides, una característica cabdal de la literatura barroca. «L'època —recorda Didier Souiller— està com obsedida pel que contribueix a enganyar els sentits: de vegades en pateix [...], però es refugia també en una actitud lúdica, com per adaptar-se millor a les febleses de l'esperit humà» (Souiller 1988, 160). Així, al final de l'obra, Alesio descobreix que ha estat víctima d'un joc d'engany: Lucía no és filla de forner com havia pretès d'entrada; ve d'una família d'actors i el seu pare no és altre que don Pedro, el mateix que s'ha negat a contractar Alesio a la seva companyia. A través del doble transvestiment de Lucía, el text teatral reprèn amb un potent procediment d'inversió i il·lusió, àmpliament explotat pel teatre barroc: al principi de la tercera jornada, la noia apareix d'entrada vestida d'home («*lleva ropas masculinas*» [García 2007, 119]), i després es posa roba femenina a sobre el primer vestit («*se ha puesto sobre sus ropas de hombre un vestido femenino*» [García 2007, 126]), i assistim al canvi:

LUCÍA. (*Quitándose el traje de Tamerlinda.*) Dime una cosa, Tritón. ¿No es curioso? Soy una mujer que se disfraza de hombre disfrazado de mujer.³

TRITÓN. A mí no me digas nada, muchacha. Estoy haciendo lo posible para no volverme loco. ¡Y estando entre gentes del teatro es cosa harto difícil! (García 2007, 129).

L'omnipresència de l'element barroc s'acompanya també de la referència explícita a una forma d'art dramàtic considerada menor; García May dona en efecte a la seva obra un títol alternatiu: *Alesio, una comedia de tiempos pasados o Bululú y medio*. En una de les citacions liminars, el lector del text escrit troba la definició que Agustín de Rojas Villandrando donava de *bululú* en una obra titulada *El viaje entretenido* (1603):

El bululú es un representante sólo, que camina a pie y pasa su camino y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa; que junte al barbero y sacristán y se la dirá, porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse éstos, y él súbese sobre un arca y va diciendo: «Agora sale la dama y dice esto y esto», y va representando, y el cura pidiendo limosna con un sombrero, y junta cua-

3 Posem en cursiva els termes a què es refereix l'anàlisi.

tro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio (Rojas 1972, 159).

García May no és pas el primer dramaturg contemporani a apellar a aquest preciós document sobre la vida teatral a Espanya al tombant del segle XVII. Abans d'ell, José Sanchis Sinisterra ja havia esmentat explícitament el nom de Rojas al títol d'una de les seves obres, *Ñaque o De piojos y actores, mixtura joco-seria de garrufos varios sacada de diversos autores (pero mayormente de Agustín de Rojas) agora nuevamente compuesta y aderezada por José Sanchis Sinisterra* (1980). En relació amb el seu predecessor, García May retalla, com si diguéssim, ja que passa d'una companyia formada per dos actors (*ñaque*) al *bululú*, és a dir, a l'actor interpretant sol tots els personatges. Alhora, el segon títol escollit per García May sembla incloure la insuficiència del *bululú*, aquest mínim denominador possible de l'art dramàtic; de forma lúdica, aquest títol ofereix una clau d'interpretació: per subsistir, Alesio intenta no actuar més sol, primer vol posar el seu talent al servei d'una companyia i després accepta actuar al costat de Lucía. Insuficiència de l'actor sol i, alhora, incomplitud del duo que formen Alesio i l'aprenent d'actriu, ja que aquesta última només és una mig *bululú*: sens dubte podem veure en aquest dispositiu, encara inestable, el testimoni d'una autèntica cerca de la teatralitat —necessitat de l'altre a escena, cerca de la forma dialogada i la interacció, recerca del doble escènic. El consell que dona Alesio a la seva aprenent al final de la tercera jornada s'oposa d'altra banda a la seva mateixa identitat o al seu estatus de *bululú*; recordem en efecte la definició de la de la Real Academia Española: «Farsante que antiguamente representaba *él solo*, en los pueblos por donde pasaba, una comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando.» Ara bé, les recomanacions d'Alesio es presenten precisament com una invitació a sortir de la condició *bululú*:

LUCÍA. ¿Algún consejo, maestro?

ALESIO. Sólo uno, Lucía: ¡cuatro tablas, dos actores y una pasión! (García 2007, 150).

La cerca de teatralitat del jove autor s'inverteix aquí en el discurs dels personatges i el conjunt de l'acció dramàtica en un exercici que té a veure en part amb el pastitx, la imitació i la paròdia: al llarg de l'obra, el dramaturg es dedica a *fer teatre*, posa en escena la seva pròpia passió per la literatura dramàtica i l'espectacle; des del pròleg, adreça al lector/espectador una invitació al somni i el viatge: «¡Abrid los ojos! Creed... o no creáis. Soñad. Por arte de nuestra propia magia, disponeos a viajar...» (García 2007, 62). Po-

driem fins i tot observar, en certa mesura, una forma d'autoretrat del dramaturg transvestit en aprenent d'actriu, per exemple quan Lucía confia a Tritón la seva passió pel teatre:

Mi hermano fue el primero en hablarme de Alesio, ¿sabes? Yo era muy niña aún, pero tu señor gozaba ya de fama. Me imaginaba a un rey, con su corona, subido en un escenario de enormes dimensiones, y recitando con su voz de trueno. Soñaba con ser actriz y trabajar junto a él. Todos soñamos, a veces, vamos dejando caer los sueños, abandonándolos en el camino, según pasan los años. Soñamos, y sufrimos al ver que *un sueño es sólo eso* (García 2007, 131).

Per mitjà d'una «marrada»⁴ pel Segle d'Or espanyol —cas manifest d'intertextualitat, sentim aquí l'eco de la famosa tirada de Segismundo, i en particular dels versos 2186–2187: «que toda la vida es sueño,/ y los sueños sueños son» (Calderón 1997, 165)—, l'autor interroga la forma dramàtica contemporània:

ALESIO. [...] Soy el más *grande*⁵ actor del *universo* entero.

TRITÓN. Yo diría más: el más *grande*⁶ *universo* del actor entero (García 2007, 107).

L'estat d'embriaguesa en què es troben els dos personatges quan intercanvien aquestes rèpliques no ha d'escamotejar una reflexió sens dubte més profunda: sens dubte, es tracta d'un joc de paraules, i sens dubte, quiasme semàntic i parallelisme sintàctic subratllen aquí l'absurditat aparent de les paraules de Tritón. Tanmateix, malgrat el seu caràcter lúdic, aquest intercanvi amaga potser certa concepció de l'escriptura teatral: el drama contemporani, és ben sabut, està menys construït en les dimensions del gran teatre del món que en els d'una teatralitat explorada sense parar i qüestionada sense parar, i el que García May es dedica a compondre aquí, recurrent al «gran univers» (el del teatre), és versemblantment un text teatral basat en el postulat «actor sencer» —cerca de la teatralitat que dóna lloc, en conseqüència, a una cerca de la plenitud, a una cerca de l'essència dramàtica. La quarta jornada es compon d'una escena única el ressort de la qual és el teatre dins el teatre, un dels procediments de predilecció de la literatura dra-

4 La «marrada», segons les paraules de Jean-Pierre Sarrazac, «ens obre el camí d'un reconeixement: ens allunyem per acostar-nos millor. La marrada permet una tornada sorprenent —estranyificant— sobre aquesta realitat que volem testimoniar» (Sarrazac 2005, 62).

5 En cursiva a l'original.

6 En cursiva a l'original.

màtica barroca: a través d'aquesta al·lusió evident, però també a través de la recreació del segle XVII espanyol com a marc de l'acció, el teatre es fabrica aquí, com si diguéssim, com a mirall de si mateix, i el que s'hi reflecteix no és en definitiva res més que una interrogació inesgotable al voltant de les capacitats expressives i la mateixa naturalesa de l'art dramàtic.

Vanitats en espectacle

En Beth Escudé i Gallès, l'escriptura dramàtica es basa en gran part en un principi de barreja —una altra característica cabdal de la literatura barroca—, almenys en dues obres de la dramaturgia catalana: *Les nenes mortes no creixen* (1999) i *Aurora De Gollada* (2006). Barreja d'espais i de temps: la mort i la vida poden cohabitar, la frontera entre realitat i ficció es trenca; barreja, en certa mesura, de gèneres literaris i fins i tot de disciplines artístiques (teatre, novella, poesia, música); barreja, en definitiva, dels registres dramàtics, així com de les tonalitats i influències (farsesc, burlesc, paròdic, granguinyol, etc.) La dramaturgia dona a l'obra *Aurora De Gollada* un subtítol que constitueix una indicació d'ordre genèric: *drama melancòmic*. Aquí, la fascinació pel macabre és manifesta, com testimonia aquesta acotació a l'escena 3:

Institut anatòmic forense. Per a la correcta visibilitat del públic, es perverteix la col·locació de la llitera on reposa el cadàver d'AURORA, posant-la en vertical. AURORA està disseccionada deixant-nos veure obscenament òrgans, vísceres, etc. (Escudé 2006, 36).

Beth Escudé comparteix aquesta fascinació per l'espectacle de la mort amb els barrocs històrics o transhistòrics. Marie-Louise Tricaud escrivia per exemple, en una obra titulada *Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel*:

no és la mort en la calma i la serenitat el que interessa l'artista barrocc. El que busca és l'aspecte macabre que revesteixen la major part d'obres d'aquesta època. És aquest el tema que trobem a cada moment en la ploma de Claudel. Sembla que, com l'artista de l'edat mitjana, i encara més el del segle XVII, s'hagi complagut a ensenyar la lletjor de la mort, la seva degradació, la seva podridura, fent ressaltar més la vanitat de les riqueses humanes (Tricaud 1967, 33).

S'observa una autèntica inclinació del text teatral a pintar una mena de vanitat ensenyant fins a quin punt l'existència humana és precària, tot i que la representació del cadàver d'Aurora, en Beth Escudé, té potser menys dels cranis humans representats en les natures mortes barroques que dels

morts jacsents medievals (malgrat que el cos estigui col·locat aquí no en posició horitzontal sinó vertical). La fascinació pel macabre, igualment observable en Sergi Belbel, dóna lloc a una autèntica «estètica de la mort en espectacle», per manllevar l'expressió d'Henriette Levillain.⁷ Nombrosos personatges moren en escena. L'assassinat de la Dona, a *La sang*, té lloc en escena:

L'HOME va per darrere la cadira i agafa fortament la DONA, que balbujeja paraules incomprensibles i plora desconsoladament. La DONA JOVE li agafa el braç esquerre. La DONA es resisteix. Finalment la DONA JOVE aconsegueix d'injectar-li el líquid. La DONA JOVE fa un senyal amb el cap a l'HOME, el qual deixa estar la DONA. [...] [La DONA] S'adorm completament. Mor (Belbel 1998, 96–97).

Abans de la mort del personatge, assistim a la seva agonia verbal; la Dona comença en efecte dient la seva mort: «amb una veu cada cop més dèbil, tot i que fa esforços inhumans per no quedar adormida i continuar parlant» (Belbel 1998, 97). És clar, Belbel no va fins a representar l'horror de l'especejament del cadàver, limitant-se a indicar-lo per mitjà d'aquest missatge sonor:

Se senten sorolls metàl·lics, cops. És l'HOME que està agafant estris i eines per tallar el cap a la DONA. Engega una serra elèctrica. Se sent el soroll inconfusible del contacte del metall amb la pell i amb els ossos del coll (Belbel 1998, 97).

Però l'obra s'acaba amb una bassa de sang que «surts de la foscor» i avança «cap a la llum».⁸ A *Forasters*, el que es representa a escena és precisament l'irrepresentable, l'obscè. La representació particularment precisa de l'agonia passa en gran part per una escriptura de l'escatologia i, més àmpliament, per una dramaturgia del cos degradat, ja esbossat a *Morir*. Des del punt de vista de l'escriptura del cos impropï, fins i tot abjecte, observem una mena d'arc que s'estén de *Morir* a *Forasters*, passant per *La sang*. Trobem ressons d'aquesta tendència en una obra més recent de Sergi Belbel, *A la Toscana* (2007). A l'escena 2, per exemple, desapareix amb una arma de foc a Marc, que rep la bala en ple front; l'escena s'acaba amb aquesta acotació:

⁷ L'autora afegeix que «l'edat barroca presenta la paradoxa —una més!— de ser el moment on un impuls vital amb expressions exuberants s'inverteix en una contemplació profundament pessimista de la vida» (Levillain 2003, 116).

⁸ «Una bassa de sang surt de la foscor. [...] *La sang continua avançant cap a la llum.* [...] *Hi ha una bassa enorme, que ara sí, s'atura sota el cercle de llum*» (Belbel 1998, 101–102).

MARC es posa a plorar. Torna a mirar-se al mirall. S'enfada amb ell mateix. Es fica un dit al forat del cap i, enrabiad, comença a buidar-se el cervell, que cau a trossets sobre la pica del lavabo. *Fosc* (Belbel 2007, 31).

Es podria parlar sens dubte d'una forma d'estètica *trash* (porqueria, en anglès): Belbel es dedica a ensenyar la brutícia, la descomposició, la dejecció, a través d'una dramaturgia de l'orgànic abjecte que s'encarna en imatges inclinades a provocar el fàstic i la repulsió.⁹ En Belbel, com (en menor mesura potser) en Escudé, un nombre significatiu d'obres, de situacions dramàtiques i imatges escèniques, semblen deure el seu tema del *memento mori* al gènere barroc de les vanitats.

L'abisme: cap aquest enclavament últim on es desrealitzen el món i la mateixa representació

S'observa un vincle com a mínim torbador entre l'art dins l'art operatiu a *Elsa Schneider* i certes característiques del teatre barroc. A la primera part («Elsa»), Belbel es lliura a una reescriptura dramaturgica de la narració austríaca *Mademoiselle Elsa*; a la segona («Schneider»), compon una variació al voltant de la biografia de l'actriu Romy Schneider; finalment, a l'epíleg («Elsa Schneider»), assistim al discurs d'una actriu sense personatge que interroga les condicions de la paraula al teatre i fins la noció mateixa de realitat.

La tercera part de l'obra desactiva la possibilitat mateixa de tota representació mimètica del real, dels temps i els espais de la vida, les accions humanes. El teatre, altrament dit, és només una transposició (essencialització, deconstrucció/reconstrucció, etc.) dels espais, els temps, les paraules i els gestos. Però la teatralitat esclatant de la tercera part està ja profundament inscrita en les dues precedents, en particular perquè el text didascàlic precisa diverses vegades: «*Mira el públic*». A partir d'aquesta acotació recurrent, tot passa com si al palimpsest textual¹⁰ se superposés una mena de «palimpsest de mirades» (Boucharenc 2001, 128) o *palimpsest escòpic/escopofílic*, qualificatiu aquest últim que reflecteix, és clar, alhora el lloc prepon-

9 Fem servir el terme d'*abjecció* amb el sentit que li atribueix Julia Kristeva. L'estat d'abjecció, segons ella, no és provocat per una imatge precisa, sinó per un conjunt d'elements: «Fàstic d'un menjar, una brutícia, un rebuig, una porqueria. Espasme i vòmits em protegeixen. Repulsió, basca que m'aparta i em desvia de la brutícia, la claveguera, l'immund» (Kristeva 1980, 10).

10 Ens permetem aquí —no sense un cert desplaçament de sentit— designar amb aquesta expressió no solament la reescriptura a què es lliura Belbel al voltant de la narració de Schnitzler, sinó també la forma dramàtica que crea a partir de la biografia de Romy Schneider.

derant d'un cert voyeurisme a l'obra i la fascinació que demostra el mateix Belbel per l'escriptura de les mirades en una part considerable de la seva producció teatral.

Observem en efecte un autèntic autoengendrament de la mirada a l'obra: mirada de Belbel sobre l'Else de Schnitzler i sobre Romy Schneider; mirada de les actrius que interpreten Elsa i Romy alhora sobre el personatge original i sobre la versió que n'ofereix Belbel; mirada del públic alhora sobre el personatge original, sobre la versió que n'ofereix Belbel i sobre la interpretació que en dóna l'actriu; mirada sobre Elsa Schneider, és a dir, astorament del lector/espectador pel que fa a l'encadenament de les dues primeres parts i pel que fa a la confusió/fusió operativa a l'última —aquesta mirada, en direcció a l'escena, és com si diguéssim revertida cap a la sala per la mirada distanciada de l'actriu que interroga al seu torn el punt de vista dels espectadors sobre aquest inextricable conjunt de versions múltiples. Cap llista de mirades no podria ser exhaustiva perquè la reescriptura, almenys tal com Belbel la practica a *Elsa Schneider*, s'emparenta amb un joc de miralls quasi infinit.

Podem posar en evidència una organització policèntrica del drama lligada, és clar, a la composició mateixa del text teatral, que posa en escena, a les dues primeres parts, dos personatges aparentment ben diferents, però potser no solament; a l'enllaç de les dues parts se superposa en efecte, a través de la utilització dels miralls, una forma de multiplicació de l'espai intern a les escenes.

A aquest joc de reflexos, on el públic veu el personatge que es contempla i observa al seu torn el públic que està mirant, s'afegeixen dues característiques essencials del tractament de l'espai a *Elsa Schneider*: una, que es basa, a la part titulada «Elsa», en la relació d'estranyetat entre l'espai escènic i el discurs del personatge; l'altra, a la part titulada «Schneider», que s'emparenta amb una forma particular de pressió del fora escena sobre el discurs del personatge —Romy és l'objecte permanent de totes les mirades, no solament perquè és actriu, sinó també perquè la persegueixen i espionen els periodistes.

La invasió de l'exterior se significa també a través de l'espai contigu, entre altres a través de la «tronada d'aplaudiments» que sent l'espectador al principi de l'escena 3, o també al final de l'escena 6, quan Romy es disposa a sortir: «Ja és hora de sortir. (*Mira el públic.*) Clic i clic i clic» (Belbel 1997, 74). Aquí, la pressió de l'exterior no es limita a l'espai contigu; el voyeurisme dels periodistes (i del públic de Romy) és tornat a la cara de l'espectador amb la mirada que li adreça el personatge —la distinció entre l'espai contigu ficcional on se situen els periodistes i la sala on es troba el públic s'anulla simbòlicament. De manera que, si ja no s'aconsegueix realment determinar on

és el centre de l'obra, no és solament perquè es té la sensació, en tot cas en un primer moment, que hi ha diferents obres dins l'obra, sinó també perquè els miralls provoquen un efecte multiplicador de l'espai, i al capdavall perquè la mateixa perifèria es desplaça del fora escena (espai ficcional) a la sala (lloc teatral on es desenvolupa la representació).

A través d'aquest tractament i aquesta utilització de l'espai, Belbel intenta sens dubte explorar el teatre en tota la riquesa de les seves capacitats expressives. Però potser aquesta organització policèntrica de l'espai a l'obra s'erigeix en certa manera en sistema de significació: Belbel sembla no privilegiar cap de les tres «històries», però no escriu tampoc un teatre amb tres caps; més aviat compon un drama on els diferents centres/perifèries reverberen els uns en els altres.

L'element barroc a *Elsa Schneider*, com arreu en el drama contemporani, es pot observar a través de cert nombre de trets característics: (a) la utilització dels miralls (només cal pensar en *L'illusion comique* de Corneille); (b) una forma de paròdia interna operativa: sense avançar una comparació abusiva, ens podríem preguntar si Belbel no parodia en certa manera el tractament més decididament tràgic que reservava a l'acció dramàtica a A.G./V.W., *caleidoscopios y faros de hoy* (1985), repetint un mateix context de referència —literària, artística— i una mateixa estructura en tríptic, que cal fer evolucionar cap al melodrama, després cap a la comèdia, de manera en part anàloga (formalment) a com Shakespeare, per exemple, se'n riu de *Romeo i Julieta* a *El somni d'una nit d'estiu*; (c) aquesta observació obre en conseqüència la via a una tercera, més general, que afecta les barreges de registres dramaturgics (aquí, tràgic, melodramàtic i còmic): un cop més, sense efectuar comparacions massa extravagants, es podria dir almenys que és possible entendre el ressò llunyà dels famosos versos 174 a 180 de Lope de Vega al seu *Arte nuevo de hacer comedias*

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da la naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza (Lope 1971, 120).

(d) el teatre, a *Elsa Schneider*, esdevé metàfora de la vida a través d'un encavalcament de vegades prou laberíntic del real i l'imaginari, de la realitat i la mentida, de la vida i la mort, etc. —podríem sentir-nos temptats, llavors,

de pensar en la *La vida es sueño* de Calderón, fins i tot si cal afanyar-se a su-bratllar, seguint Jean-Pierre Sarrazac, «el pas del *theatrum mundi* al *theatrum mentis*» (Sarrazac 1989, 70) des del principi del teatre modern.

Agafades aïlladament, aquestes característiques no permetrien evidentment considerar la menor correspondència, però la seva concomitància o la seva superposició potser fa la hipòtesi menys forassenyada. Per referir-nos a la tradició teatral catalana, podem evocar *Lo desengany* de Francesc Fontanella, que reuneix la majoria dels trets sumàriament descrits fins ara: l'obra barreja elements heteròclits procedents de fonts diverses (tradicció pastoral/bucòlica; trama mitològica amb Vulcà, Mart, Apollo i Venus); l'adreçament directe al públic i el joc de miralls ocupen un lloc notable en el text teatral; potser es podria parlar d'una forma d'organització policèntrica de l'espai a *Lo desengany*, encara que les condicions de representació no siguin evidentment les mateixes.

Conclusió

Sembla doncs que l'element barroc es pot detectar en el drama contemporani a través d'un cert nombre d'aspectes temàtics: (a) la frontera realitat/ficció, el teatre dins el teatre i els seus corollaris: la representació de la representació i la referència a l'artifici;¹¹ (b) el joc, sovint lligat a la màscara, la disfressa o el travestiment; (c) la mort i la precarietat de l'existència humana; (d) el motiu de l'alteritat doble o múltiple.

Cal afegir-hi un cert nombre de trets formals, estructurals i estètics: (a) la preeminència de l'element espectacular; (b) la fascinació per la mirada (escopofília); (c) el gust pels miralls i els jocs de reflexos; (d) les vanitats; (e) l'heteròclit i el desapar.

El que es posa en evidència, interessant-se en l'element barroc al drama contemporani, és en definitiva el desvelament d'una certa consciència del món —consciència que es dona sovint d'una manera lúdica, però que no deixa de ser profundament inquieta. Consciència que confon, es podria dir, perquè ella mateixa és confusa i desconcertada. La permanència o el ressorgiment d'un element barroc en el teatre contemporani diu molt d'un cert estat d'inquietud o de desarrelament, potser d'altra banda multiplicats per

11 En aquest sentit, seria aclaridor analitzar *Veinticinco años menos un día* (2006), d'Antonio Álamo, ja que el text teatral pretén exhumar aquí, a mesura i tot que construeix *ex nihilo* davant els ulls del lector/espectador, una obra britànica d'èxit, *The Tea Is Ready*, i aquesta obra fictícia ara i adés objecte de representació i el discurs dels personatges, dona lloc a una obra dins l'obra hàbilment cultivada com un potent ressort còmic.

l'efecte d'encavalcament cada cop més complex dels signes del text teatral i la representació, com es veu a *Elsa Schneider* i com s'observa també, en certa manera, en una obra com ara *En un lugar de la niebla* (2011), on Antonio Álamo posa en escena, donant-li proporcions que no té a l'obra de Cervantes, l'existència d'Alonso Quijano:

Cervantes crea a Alonso Quijano y Alonso Quijano, aburrido de sí mismo, crea a don Quijote. Una vez que don Quijote —el delirio de don Quijote— desaparece, también desaparece Alonso Quijano. Pero la existencia de Alonso Quijano, en el libro de Cervantes, es una existencia pequeñísima, esto es, la mínima expresión de una existencia. Lo que me he propuesto es poner una lupa de aumento sobre el cabece-ro de la cama de ese Alonso Quijano que agoniza y agrandararlo, dilatar esos últimos momentos de existencia para, finalmente, interpretarlo desde una óptica contemporánea (Álamo 2011b, 35).

El dramaturg teixeix entre diferents cronotops que, tots plegats, troben el seu punt d'articulació en una obra dins l'obra múltiple. D'una banda, un mateix actor interpreta dos personatges ben diferents (canvien els noms), Don Quixot i aquell de qui és el doble imaginari, Alonso Quijano, que es nega a morir abans d'haver existit i demana a Cervantes que li escrigui una última aventura —«Quiero saber de qué modo pensáis llenar el vacío de mi temor. Quiero saber de qué modo pensáis reducir a claridad el caos de mi confusión» (Álamo 2011a, 76): observem aquí la presència d'associacions antitètiques, emblemàtiques de certa retòrica barroca—; d'altra banda, l'obra posa en escena Cervantes i el traductor suposat del manuscrit de Cide Hamete Benengeli. A què caldria afegir una altra línia diegètica que engruixeix aquesta malla textual: Alonso Quijano s'ha llançat a un joc amb o contra la mort, personatge allegòric present en escena. Obra dins l'obra múltiple, doncs, o potser caldria dir «boira dins la boira» per remetre al títol de l'obra: al final, autoestopistes a la cuneta d'una cerretera, Alonso i Sánchez s'han perdut en una contemporaneïtat de la qual no semblen realment formar part; un cotxe passa i no s'atura; ells voldrien anar-se'n, però no es mouen.

Els miralls que la dramaturgia contemporània ens posa i es posa a si mateixa reflecteixen versemblantment menys un teatre del món que un teatre del jo, i les obres, també, s'enfonsen sovint en el clarobscur d'una contemporaneïtat incopsable i en els moviments d'una consciència que s'esforça a copsar-se a ella mateixa.

Bibliografia

- Álamo, Antonio. 2011a. «Nota del autor. A propósito de *En un lugar de la niebla*» a *En un lugar de la niebla*. Madrid: Huerga y Fierro.
- . 2011b. *En un lugar de la niebla*. Madrid: Huerga y Fierro.
- . 2006. *Veinticinco años menos un día*. Tarragona: Arola.
- Anhouil, Jean. [1974] 2008. *Pièces baroques*. París: Gallimard.
- Aranguren Gallués, Ignacio. 2007. «Introducción. Por el placer y en libertad». Dins Ignacio García May, *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, 7–48. Madrid: Algar.
- Myriam Boucharenc. 2016. «Choses vues, choses lues: le reportage à l'épreuve de l'inter-texte». *Cahiers de Narratologie* 13. Consultat el 30 setembre 2016. <http://narratologie.revues.org/320>.
- Belbel, Sergi. [1985] 1994. *André Gide / Virginia Woolf, Calidoscopis i fars d'avui*. Barcelona: Millà.
- . [1987] 1997. *Elsa Schneider*. Barcelone: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- . [1987] 1995. *Morir (Un moment abans de morir)*. València: Eliseu Climent.
- . 1998. *La sang*. Barcelona: Edicions 62.
- . [2004] 2005. *Forasters*. Barcelona: Proa.
- . 2007. *A la Toscana*. Barcelona: Proa.
- Calderón de la Barca, Pedro. [1635] 1997. *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra.
- Claudiel, Paul. [1919–1924] 1997. *Le Soulier de satin*. París: Gallimard.
- Corneille, Pierre. [1636] 1968. *L'illusion comique*. Dins *Théâtre complet*, 1. *Comédies*, 439–513. París: Garnier-Flammarion.
- Escudé i Gallès, Beth. [1999] 2002. *Les nenes mortes no creixen*. Tarragona: Arola.
- . 2006. *Aurora De Gollada*, amb Esteve Soler, *Jo sóc un altre!* Barcelona: Proa.
- Fontanella, Francesc. [1649–1651] 1968. *Lo desengany*. Barcelona: Edicions 62.
- Dubois, Claude-Gilbert. 2001. *Le bel aujourd'hui de la Renaissance*. París: Seuil.
- García May, Ignacio. 2007. *Alesio, una comedia de tiempos pasados*. Madrid: Algar.
- Godard, Colette. 1996. *Jérôme Savary, l'enfant de la fête*. Mònaco: Éditions du Rocher.
- Goyer, Nicolas, i Walter Moser. 2001. *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel*. Bruxelles: La Lettre Volée.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Éssai sur l'abjection*. París: Le Seuil.
- Levillain, Henriette. 2003. *Qu'est-ce que le baroque?* París: Klincksieck.
- Lope de Vega, Félix. [1609] 1971. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ors, Eugenio d'. [1935] 2000. *Du Baroque*. Traducció d'Agathe Rouart-Valéry. París: Gallimard.
- Rojas Villandrando, Agustín de. [1603] 1972. *El viaje entretenido*. Madrid: Castalia.
- Sanchis Sinisterra, José. [1980] 2004. *Ñaque o De piojos y actores*. Madrid: Cátedra.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1989. *Théâtres intimes*. París: Actes Sud.

- Sarrazac, Jean-Pierre, dir. 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé.
- Schnitzler, Arthur. [1924] 1996. *Mademoiselle Elsa*. Traducció de Henri Christophe. *Romans et nouvelles*, 2, 469–531. París: Poche.
- Souiller, Didier. 1988. *La Littérature baroque en Europe*. París: PUF.
- Tricaud, Marie-Louise. 1967. *Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel*. Ginebra: Librairie Droz.

La supervivencia del drama contemporáneo español: (re)escrituras híbridas

Marina Ruiz Cano

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Numerosos críticos dramáticos se han referido, desde la Transición, a la muerte del teatro español. El director y empresario José Tamayo afirmaba, en 1976, que «el teatro está en peligro de muerte si no se adoptan medidas inmediatas» (Tamayo 1976, 53). Aludía, evidentemente, a unas medidas de orden económico. Cinco años más tarde, en 1981, el autor Jerónimo López Mozo aseveraba aún más categóricamente que «en la España de 1981, el teatro agoniza. No digo que está atravesando un mal momento. No me refiero a una crisis pasajera. Digo, sencillamente, que se nos muere» (López Mozo 1982, 4). Para él, la causa de esta agonía residía en la predominancia de la tradición, en detrimento de las vanguardias.

Estos dos testimonios reflejan el espíritu de la época, que dejaba prever un declive de la escena española contemporánea. Los intentos por impelel el teatro, por ejemplo, con la recuperación de grandes textos dramáticos clásicos o extranjeros, fracasaron no sólo por culpa del contexto económico del país, sino también por una política teatral inadecuada. De hecho, Francisco Ruiz Ramón señalaba (Ruiz Ramón 1988, 107) que existía, por un lado, una inadecuación entre dramaturgia textual y dramaturgia escénica y, por otro, entre las proposiciones teatrales y las expectativas o gustos de los espectadores. Por tanto, uno de los mayores retos residía en la experimentación con nuevas formas dramáticas sin que esto conllevara un distanciamiento del público tradicional. El resultado, en palabras de Candyce Leonard y John P. Gabrielle, fue «un curioso fenómeno de renovación y supervivencia artística» (Leonard; Gabrielle 1996, 7).

En consecuencia, no creo que estemos asistiendo a la extinción del teatro español, pero tampoco a su renacimiento. Considero que es más acertado referirse a su supervivencia, en tanto que siempre ha existido, ya sea con más o menos fortuna. Esta persistencia no es posible sino gracias a su hibridez, ya sea porque las fronteras entre los géneros dramáticos son cada vez más borrosas hasta casi difuminarse o porque el teatro contemporáneo combina otras expresiones artísticas que le otorgan un carácter interdisciplinario. Es justamente esta rapsodia, retomando la idea de Jean-Pierre Sarrazac, la que le permite evolucionar en lugar de morir. Así, quisiera pre-

sentar en primer lugar algunos ejemplos actuales de espectáculos híbridos, antes de centrarme en los recursos literarios recurrentes que me ayudarán a abordar, por último, las diferentes reescrituras tanto textuales como escénicas que pueden encontrarse en el panorama contemporáneo.

Espectáculos híbridos

Como señalaba Guillermo Heras en un artículo publicado en 1996, «las mayores posibilidades para la evolución del teatro han surgido con las contaminaciones, que tanto la literatura dramática como la escritura escénica, han experimentado desde comienzos del siglo xx» (Heras 1996, 33). Esta cita hace referencia a la literatura, pero también a la escena, ya que la dialéctica entre estos dos elementos desempeña un papel determinante en la supervivencia del teatro. De hecho, si tuviéramos una concepción demasiado rígida del texto y no nos atreviéramos a modificar la versión inicial creada por el autor dramático, hasta el punto de ni siquiera ser capaces de concebir su puesta en escena, estaríamos firmando su acta de defunción. Pero por fortuna ésta no es la situación actualmente: los directores adaptan el texto, lo reescriben, añadiendo a menudo otros sistemas como la danza, la música o el circo. Ahora bien, las nuevas escrituras dramáticas proponen, o incluso exigen en sus didascalias, la participación de otras expresiones artísticas que las convierten en seres híbridos. Esta estrecha colaboración interdisciplinaria, lejos de ser una mera opción estética, resulta ser la base de la renovación dramática en la península, una vez pasado el auge de los lenguajes no verbales y de lo audiovisual, que privilegiaban la espectacularidad en detrimento del texto.

Probablemente sea el equilibrio entre ambos lo que caracteriza las producciones actuales, en las que los monólogos ocupan un lugar bastante importante. La palabra se erige en el hilo conductor de las intrigas, cuyos detalles se le muestran al espectador a través de proyección y del arte visual. Es el caso de la obra *Tu imagen sola*, de Pablo Iglesias Simón y Borja Ortiz de Gondra, en la que el texto exige la previa grabación de algunas escenas que serán proyectadas tras la única actriz del escenario.

El dramatis personae se presenta pues de la siguiente manera:

En escena:	MARTA
En imágenes y/o sonido:	SUSANA
	ALFONSO
	REPORTERA 1
	REPORTERA 2

NIÑA

TAILANDESA

MANU

MADRE DE MARTA

REPORTERA 3

PRESENTADORA (Iglesias & Gondra 2005, 2)

Sería interesante analizar los motivos de esta elección —mezcla de los lenguajes cinematográfico y dramático— que, sin duda, ofrece un gran abanico de posibilidades. En esta obra, por ejemplo, permite los juegos espacio-temporales: las escenas proyectadas tras la protagonista funcionan a modo de analepsis que nos ayudan a comprender mejor la situación presente.

A veces, estas proyecciones contribuyen a fusionar la realidad y la ilusión, como sucedía en la puesta en escena de *Macbeth* de Helena Pimienta en 2012, o sirven para resaltar un personaje, como en la producción de *Yo, Claudio* de José Carlos Plaza en 2004. Sin embargo, esta intertextualidad entre el cine y el teatro resta el carácter vivo del teatro. Encontramos un ejemplo extremo, que incluso podría hacernos pensar en una cierta deshumanización, en las actuaciones de Marcellí Antúnez, uno de los miembros fundadores de La fura del Baus. Como muestra, la descripción del propio autor de su espectáculo *Afasia*: «Performance Mecatrónica Interactiva. Mito narrado por un actuante con dreskeleton (interfaz corporal exoesquelética), cuatro robots sonoros, y sonido, imagen y video interactivos». ¹ No obstante, algunos espectadores consideran que la presencia de elementos tecnológicos como la música, las luces o los robots —en lugar de humanos— contribuyen a emocionar al público.

En contraste con estas representaciones dominadas por el artificio, también existe un teatro de proximidad, más íntimo y cuyas producciones son a menudo más austeras, en el que los actores eclipsan los otros componentes de la puesta en escena. En este sentido, podemos evocar la obra *protAgonizo* de Ester Bellver, donde la actriz, casi desnuda, aparece sola sobre un tablado por momentos oscuro, evocando esta agonía anunciada en el título gracias a la «a» mayúscula. La luminosidad proviene del reflejo de los espejos que se sitúan tras la actriz, cuyo cuerpo se multiplica a través de estos espejos. La sobriedad no implica una simplicidad espacial sino, al contrario, una rica polisemia.

¹ Descripción del autor en su web: <http://marceliantunez.com/work/afasia/> (consultado el 22 de julio de 2016).

En esta misma obra, la mezcla de comedia y tragedia es evidente, dando lugar a un montaje dinámico que combina registros diferentes y que se inspira de las prácticas dramáticas del clown, a la vez que invierte la mirada. En efecto, según la dramaturga y actriz, «en este espectáculo la espectadora realmente soy yo».²

Para continuar con la noción de espectáculos híbridos, es inevitable aludir a una obra un poco más antigua: *A ciegas*, de Jesús Campo y estrenada en 1997. Este texto puede considerarse híbrido por dos motivos: por un lado, como señala César Oliva en su libro *La última escena*, porque mezcla— al menos en apariencia —«géneros teatrales que van desde el sainete hasta el vodevil, terminando en el auto sacramental» (Oliva 2004, 232). Por otro lado, porque recurre a varios sistemas semióticos que pasan por la percepción sensorial. En efecto, la concepción de la escena como un espacio oscuro —la acción se desarrolla, como indica el título, en la más completa oscuridad— implica la intervención de otros sentidos: el olfato, el oído, incluso el cuerpo del espectador. Dicho de otro modo, rechaza lo visual, lo que constituye una crítica contra las producciones espectaculares, de las que hay que desembarazarse para que el teatro siga teniendo un sentido y no muera en beneficio del cine.

Así, el autor nos describe en las didascalias un espacio acústico «formado por el ruido que genera el uso de la utilería (o el de los artilugios que la sustituyan) y por una grabación en estéreo que envuelva al espectador» (Campos 2000, 2), o un espacio olfativo que

se creará utilizando una serie de circuitos eléctricos que actuarán sobre ambientadores térmicos e inyectores de aire, o, en su defecto, con pulverizadores manuales; si bien se deberá contar con un equipo de renovación de aire para evitar la mezcla de olores. De no ser así, sólo se utilizará el olor a mar (Campos 2000, 2).

Por último, la implicación del cuerpo del público se lleva a cabo a través de «suelos vibratorios y/o asientos interactivos, según aconseje el presupuesto; aunque será suficiente contar con un equipo de sonido dotado de una potente amplificación de subgraves para transmitir las vibraciones» (Campos 2000, 2).

2 Encontramos esta afirmación en el vídeo promocional del Centro Dramático Nacional. Disponible en línea en <http://cdn.mcu.es/espectaculo/protagonizo/> (consultado el 22 de julio de 2016).

Recursos literarios

Si nos fijamos en los recursos literarios que proliferan en los nuevos textos, constatamos en primer lugar una tendencia a incluir elementos típicos de *thrillers*, que alimentan la intriga y dejan la última palabra al lector. Además, la evolución de los nombres de los personajes es una técnica que también abunda: presentan dos o incluso tres denominaciones diferentes en la misma obra. Esta apelación evoluciona a medida que el personaje (re)construye su propia identidad, o cuando el autor decide ofrecer más detalles acerca del mismo. De esta manera, el lector descubre datos sobre el personaje al mismo tiempo que el espectador.

Un ejemplo de este recurso aparece en la obra de Jordi Galceran *Palabras encadenadas*, donde el personaje que en principio es presentado como «El psicópata» termina por llamarse «Ramón»; mientras que el personaje inicial «La enfermera» se convierte en «Laura», que no es sino una psicóloga y antigua pareja de Ramón.

En el mismo sentido, *Justo en medio del paralelo 38* de Pablo Iglesias Simón muestra un proceso de revelación de la identidad aún más complejo, sobre todo si tenemos en cuenta que la intriga aborda la problemática de los niños robados y por tanto la indagación para responder a la pregunta «¿quién soy?». Esta búsqueda es evidente desde el principio de la obra:

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. No puede ser.
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Tranquilo.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. No es posible.
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Tranquilo.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Quién eres?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¡Tranquilo!
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Quién eres?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¿Quién eres tú?
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS agarra el revólver, abandonado sobre la mesa, y apunta a EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. La puerta sigue siendo el único contacto con el exterior. Y continúa cerrada.

02:35

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. Tú.
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¿Sabes quién soy?
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. Yo.
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¿Quién eres?

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Qué haces aquí?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Oí ruidos y bajé.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Qué haces tú aquí?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Dímelo tú.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Qué?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. He hecho lo que me has pedido.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿De qué estás hablando?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Baja el arma.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Quién eres?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¿Quién eres tú?
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. (Amenazándole con el revólver.) ¿Cómo te llamas?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Lo sabes perfectamente.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. No, no lo sé. ¿Cómo te llamas? (Iglesias 2014a, 12–15).

Como podemos ver, los dos personajes son presentados en primer lugar como «El hombre de las gafas de sol rotas» y «El hombre que ha entrado sin llamar»; apelaciones que no nos indican nada con relación a su identidad: no son sino descripciones de sus atributos. A continuación, cuando los nombres son pronunciados por la primera vez, «El hombre de las gafas de sol rotas» se convierte en «Jacobo» y «El hombre que ha entrado sin llamar» pasa a llamarse «Javier». Hallamos el mismo recurso en otras obras contemporáneas, como *Entre puertas y paredes, historia de una vecindad* de Gracia Morales, donde los nombres de los personajes no son indicados en la *dramatis personae* —donde se designan en función de su lugar en la comunidad de vecinos: «Mujer del 25B», «Hombre del 25B», «Hermana mayor del 25C», «Hombre sin casa»...— pero que sí descubrimos a lo largo de los diálogos, a medida que los vecinos van tejiendo una relación personal entre ellos.

Pero volvamos a Jacobo y Javier, de cuyas identidades dudamos incluso una vez que parecían establecidas al oír/leer los nombres. En efecto, según la intriga avanza, ya no somos capaces de reconocerlos: ¿quién era Jacobo? ¿Quién era Javier? Más aún, las relaciones de alteridad también se vuelven borrosas y terminan por desaparecer cuando los personajes no consiguen distinguir entre el «yo» y el «otro», como demuestra la tercera denominación de los mismos: «Jacobo», antes designado como «El hombre de las gafas de sol rotas», pasa a ser un interrogante «¿Jacobo?», mientras que la nueva designación de Javier, ahora definido como «¿El otro?», nos hace dudar sobre la existencia de dos personajes diferentes. Acaso no sean más que uno... Esta duda no se despeja al final, ya que encontramos exacta-

un lugar hermético que encierra al protagonista en una banda de Moebius, reescribiendo la misma historia una y otra vez.

El conflicto interno caracteriza también a la protagonista de *NN12*, obra de Gracia Morales escrita en 2008 y que aborda la cuestión de las víctimas que yacen en fosas comunes. La fragmentación temporal, así como la discursiva, nos permite reconstruir el pasado de este *Numen Nescio*, persona de la que ignoramos la identidad. Por un lado, la forense reconstruye la historia del cuerpo a través del análisis del esqueleto, y a medida que descubrimos las circunstancias de su vida aparece por otro lado el fantasma de la víctima, que toma la palabra para contarnos su historia. Su voz comprometida contrasta con la frialdad del discurso científico y nos permite establecer una transición entre «ella» y «yo». Cuando NN12 adquiere una identidad real, o mejor dicho la recupera, y se convierte en Patricia, el forense abre otra caja que contiene el esqueleto de un nuevo NNX y las pesquisas vuelven a comenzar.

Reescrituras dramáticas

El proceso de reescritura dramática puede comprenderse de varias maneras: puede tratarse de una escritura de la historia que ofrece otra visión de aquello que ya se ha dicho, escrito o representado; o de adaptaciones de otros textos o mitos. En cualquier caso, como Anne Übersfeld lo afirma acertadamente en *La escuela del espectador*, cada puesta en escena es una reescritura, en tanto que lleva a cabo un nuevo trabajo sobre el texto original. Este hecho es aún más evidente cuando se interpela al público, y es asimismo una de las características de los autores totales, aquellos que escriben, dirigen e interpretan sus propias obras. He evocado antes el caso de *protAgonizo* de Ester Bellver, y encontramos otro ejemplo, sin duda más conocido, en Angélica Liddell. Podemos afirmar que prolonga la escritura de sus obras, no obstante publicadas, hasta el momento de su interpretación, cada puesta en escena supone una reescritura desde el escenario. En este sentido, Marion Cousin sostiene en su artículo «L'écriture de plateau d'Angélica Liddell: un théâtre de la contagion» que

Elle ne fait pas seulement disparaître, à l'instar des autres auteurs en scène, le filtre ou le prisme que le metteur en scène place entre un texte et sa réception ; elle supprime de surcroît la médiation de l'acteur en prenant en charge elle-même sur le plateau l'œuvre qu'elle a composée. Elle saisit ainsi la possibilité de prolonger l'écriture jusqu'au moment de son interprétation (Cousin 2013, 32).

Esta extensión de la escritura no debería restringirse a los actores, sino que habría que implicar al público en la representación, ya que ésta es la única posibilidad que el teatro tiene de reinventarse. Esta participación creativa y constructiva de la sala de butacas conllevaría el final de la figura del dramaturgo en tanto que demiurgo, dando paso a infinitas modificaciones de la idea original.

Las reescrituras provocadas por la representación de una obra, así como por las reacciones del público, nos remiten a una dialéctica entre el espacio escénico y la escritura teatral. Como Aznar Soler señala,

[e]l texto literario tiene un carácter provisional hasta su representación, es decir, hasta que se confronta con el actor y con el espectador. El texto literario experimenta, por tanto, un proceso de revisión en ensayos y representaciones hasta que alcanza su madurez dramática (Aznar Soler 1998, 102).

Es decir, las obras evolucionan de manera automática, haciendo gala de una actividad constante que posibilita su supervivencia.

Como acabo de afirmar, el teatro contemporáneo tiende pues a tomar la historia como punto de partida, y a veces se sitúa en el pasado para abordar una problemática actual. Es el caso de la indicación escénica de Alberto Miralles en su obra *Píntame en la eternidad. Manzanas azules, higos celestes*: «Los conflictos son de hoy, aunque se ofrezcan como del pasado» (Miralles 2004, 22).

Al contrario, puede situarse en el presente o en el futuro, incluso en un tiempo inexistente, para hacer referencia a una situación del pasado. Es el caso de *Esencia Patria*, de Tomás Afán Muñoz y redactada en 2004, en la que la acción se desarrolla en «dosmildoscientostrescientos» (Afán Muñoz 2003, 7). Otra fecha que aparece es el 23 de febrero de 39, inevitable no pensar en el final de la Guerra Civil (o en el principio de la Dictadura, según cómo se mire) y en el intento de golpe de Estado de Tejero. El texto está plagado de alusiones a la época franquista, descrita en términos bastante oscuros y que alimentan el deseo de venganza del protagonista: un personaje se califica como «Caballero falangista» (Afán Muñoz 2003, 24) y tiene amigos «hasta en el mismísimo Palacio del Pardo» (Afán Muñoz 2003, 19). La figura del caudillo también aparece, aunque tres siglos separen la época histórica de la fecha de la ficción. Esta ucronía sirve para denunciar los efectos nefastos de este capítulo de la historia de España, ya que «sus consecuencias siguen enturbiando nuestra vida, cual negros nubarrones que solapan el sol de más de cien años de paz» (Afán Muñoz 2003, 32), hasta el punto de

que la naturaleza del país, esa esencia patria que da el título a la obra, no es sino el deseo de perpetuar el conflicto y la confrontación del pueblo español.

Por último, este texto muestra una reescritura de los acontecimientos históricos con una prolongación ficticia del régimen franquista, pero también simula una reescritura de la memoria del protagonista que conlleva automáticamente una relectura de todo lo que ha precedido en la obra:

VIRIATO. Pero eso es imposible, Baldomero, yo tengo un pasado, unos recuerdos, una remembranza.

DOCTOR NEGRÍN. Todos insertados a través de un chip.

SUBSECRETARIO. ¿Cómo es posible tal virguería mecánica?

DOCTOR NEGRÍN. De algo nos ha de valer estar en el vigesimotercer siglo de vuestra cristiana era.

VIRIATO. No. Es mentira tu relato fantasioso, yo soy un hombre con pretérito perfecto.

DOCTOR NEGRÍN. Es falso, nunca has sido torero, ni nada de lo que recuerdas haber sido.

VIRIATO. ¿Pero y mi amor por Perlita, y mi relación con Alfonso Mayo, el triunfador del momento?

DOCTOR NEGRÍN. Ambos son agentes de la gran Rusia insertados en el mundo del espectáculo, fingían conocerte a petición nuestra.

VIRIATO. Pero y la Virgen María.

DOCTOR NEGRÍN. Es una de las nuestras.

SUBSECRETARIO. No puede ser, ¿la Inmaculada vendida al oro de Moscú?

DOCTOR NEGRÍN. Nos costó Dios y ayuda convencerla, pero al final es nuestra, y nos resulta valioso su concurso en casos como el que ahora nos ocupa.

SUBSECRETARIO. Es demasiado. Primero la Parca huidiza, y ahora la patria hispana huérfana del panteón mariano.

EX VIRIATO. (*Aceptando su nueva condición.*) Es demencial. (Afán Muñoz 2003, 45–46)

Conclusión

La circularidad invade la escena y el texto, dejando constantemente la puerta abierta a prolongaciones infinitas, ya sean efecto de un juego de espejos, consecuencia de una música que suena cual *leit motiv*, de un uso actualizado de un hecho del pasado —lo que además realza su valor político— o gracias a estrategias metatreales que ofrecen al espectador la posibilidad de imaginar de nuevo el desarrollo de la obra. Para algunos jóvenes dramaturgos, conocidos como «dramaturgos emergentes», éste es precisamente el objetivo de su escritura, como indica claramente Pablo Iglesias Simón: «Compongo mis textos dialogando con un lector/espectador implícito ideal con

el anhelo de que, cuando estén terminados, se establezcan territorios donde los lectores/espectadores explícitos reales puedan desarrollar una recepción cocreadora» (Iglesias 2004b, 149).

Así, el texto dramático se convierte en un verdadero desafío para la escena, que debe primero interpretarlo y luego recrearlo. Evidentemente, los diferentes dispositivos teatrales provocan una multitud de copias escénicas que a veces se atreven a combinar otros tipos de lenguajes que conforman una nueva corriente dramática:

De este modo, surge una escritura que no se limita a mezclar en una suerte de *collage* superficial como haría la posmodernidad sino a transitar, transformar y generar senderos dramáticos a través de una interrelación fructífera y fundada (Iglesias 2004b, 147).

En fin, la historia se reescribe de cierta manera ya que las obras se inspiran de acontecimientos sacados de la actualidad: *NN12* de Gracia Morales aborda las fosas comunes, *Tsunami* de Guillermo Heras alude al tsunami que tuvo lugar en Indonesia en 2004 e *Imposturas*, del mismo autor, evoca el 11 de marzo de Madrid. Esto constituye una característica del teatro contemporáneo, que se sirve de lo que sucede para llevar a cabo una reflexión acerca del comportamiento humano y de la civilización occidental, sobre todo a través del valor simbólico, es decir, de la percepción.

La problemática expuesta en las dos últimas obras comentadas, *Esencia Patria* y *Justo en medio del paralelo 38*, pone en relieve lo difícil que resulta construir una identidad cuando el pasado ha sido borrado y remplazado por mentiras. Esto refuerza, para concluir, el valor de las reescrituras dramáticas que, al retomar el pasado, posibilitan un futuro.

Bibliografía

- Afán Muñoz, Tomás. 2003. *Esencia patria: Un relato español*. Granada: Diputación de Granada.
- Aznar Soler, Manuel. 1998. «Introducción» a José Sanchis Sinisterra, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra.
- Campos García, Jesús. 2000. *A ciegas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Cousin, Marion. 2013. «L'écriture de plateau d'Angélica Liddell: un théâtre de la contagion». *Sken&graphie* 1: 31–36.
- Iglesias Simón, Pablo. 2014a. *Justo en medio del paralelo 38*. Madrid: Ediciones Antígona.

- Iglesias Simón, Pablo. 2014b. «Ideas y apuntes sobre la escritura dramática a propósito de *Justo en medio del paralelo 38*». Dins *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=2013)*, ed. J. Romera, 147–162. Madrid: Editorial Verbum.
- Leonard, Candyce, y John P. Gabrielle. 1996. *Panorámica del teatro español actual*. Madrid: Fundamentos.
- López Mozo, Jerónimo. 1982. «El teatro de vanguardia en España». *Estreno* 8,1: 4–7.
- Miralles, Alberto. 2004. *Píntame en la eternidad. Manzanas azules, higos celestes. Teatro escogido de Alberto Miralles, 2*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Morales, Gracias. 2010. *NN12*. Madrid: SGAE.
- Oliva, César. 2004. *La última escena*. Madrid: Cátedra.
- Ruiz Ramón, Francisco. 1988. «Del teatro español de la transición a la transición del teatro (1975–1985)». En S. Amell y S. García, *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975–1985)*, 103–113. Madrid: Playor.
- Tamayo, José. 1976. «Los herederos». *Pipirijaina* 3: 48–53.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre, 2. L'École du spectateur*. París: Belin.

Webs

- Vídeo promocional de *protAgonizo* de Ester Bellver en el web del Centro Dramático Nacional. Consultado el 22 de julio de 2016. <http://cdn.mcu.es/espectaculo/protagonizo/>.
- Extractos y comentarios sobre la obra *Afasia* de Marcellí Antúnez, sacados de su web. Consultado el 22 de julio de 2016. <http://marceliantunez.com/work/afasia/>.

Présentation

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, après une période de discrédit où la littérature dramatique était entachée de suspicion, partout en Europe on commence à parler du *retour du théâtre à texte*.

Peu à peu, on dépasse l'époque clairement postmoderne où la création collective, le théâtre gestuel ou le théâtre de l'image étaient les protagonistes presque exclusifs de l'univers du spectacle.

Avant le XXI^e siècle, ce retour de *l'œuvre de théâtre* a donné lieu à des textes qui ne pouvaient être suspectés de régression dramaturgique, et qui explorent l'intimité, approfondissent dans la soustraction ou flirtent avec le minimalisme, dans le contexte de ce que l'on appelle « le débat postmoderne ». À y regarder de plus près, ce sont des pièces qui assument le composant « rhapsodique » — selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac — d'une théâtralité diversifiée qui ne peut déjà plus être exclusivement (ni conventionnellement) dramatique. Toujours plus fragmentées, ces nouvelles œuvres explorent le montage et le collage de matériaux hétérogènes, sondent la perspective, jouent avec la présence du récit ou sur une nouvelle conception de la choralité. En d'autres mots, elles combinent sans préjugés les modes épique, lyrique et dramatique tout en persistant dans la philosophie qui a guidé durant des dizaines d'années l'évolution du drame moderne : trouver une forme adéquate à de nouveaux contenus, une forme qui en soit la condensation.

En 1999, Hans-Thies Lehmann publie son célèbre *Théâtre postdramatique*. En même temps qu'il y décrit la ligne continue d'un « nouveau théâtre » unissant les avant-gardes historiques, l'héritage d'Artaud et le théâtre performatif des décennies précédentes, il établit une base solide pour constituer des catégories et penser la théâtralité à la fin du XX^e siècle. Le livre souligne la primauté du performatif, l'importance de travailler avec le corps ou avec les images, la perte de la hiérarchie des langages scéniques (le texte s'insère dans l'ensemble sur un pied d'égalité) et la conviction que le spectacle doit être un événement vivant, présent, qui ne peut plus être la *représentation* secondaire d'une œuvre préexistante.

La question (ou le paradoxe) est lancée : comment rendre compatibles la conviction de la prééminence de ce théâtre (qui comme le dit Joseph Danan, ne doit plus rien à la littérature ni aux catégories du drame) et l'évidence de l'éclosion en parallèle d'un nouveau *drame contemporain*, d'une nouvelle textualité ?

À vrai dire la plupart des critiques et auteurs qui ont diffusé le concept de « théâtre postdramatique » ont volontairement ignoré ce boom du drame contemporain à cheval sur les deux siècles. Et malgré tout, les deux élans — le performatif postdramatique et l'écriture que nous qualifierons de rhapsodique — ont partagé le temps et, en bonne partie, les trouvailles scéniques ou les bases de composition. Cependant, il y a une différence fondamentale entre les deux perspectives : alors que la seconde garde *la pièce de théâtre* comme le point de départ du processus de composition, la première la méprise.

Aujourd'hui, une quinzaine d'années après la naissance de ce paradoxe, les deux étiquettes et les concepts qui s'y associent semblent en être arrivés à un point d'épuisement : on parle de « retour de la fiction », de « théâtre impossible », de « théâtre débordé », de « théâtre postspectaculaire » ... Il faut réévaluer la situation. La littérature théâtrale contemporaine poursuit-elle son élan ? Ou bien la poussée du performatif a-t-elle fini par la marginaliser ? Certains parlent encore de la « mort du drame », alors que d'autres définissent une « réinvention » du drame, qui joue avec « la forme la plus libre de toutes, mais pas avec l'absence de forme » (Sarrazac).

Et si, malgré tous les augures, nous découvrons qu'il existe une littérature dramatique actuelle parfaitement vivante et absolument pas conventionnelle ? Savons-nous les procédés qu'elle emploie ? Avec quelles structures joue-t-elle ? Quels thèmes explore-t-elle ? Comment la nouvelle textualité s'accommode-t-elle du rapport au réel qui se manifeste dans l'art contemporain ?

S'agit-il d'une écriture matricielle ? Ou, au contraire, d'une écriture qui renonce à fixer toute directive préexistant au travail sur scène ? Assistons-nous à la fin de la pièce de théâtre ? Ou plutôt à de nouvelles réalisations littéraires ? Dans tous les cas, comment les nouveaux *auteurs* doivent-ils s'y prendre pour rendre compatible l'écriture théâtrale et la dimension performative que recherche la scène aujourd'hui ? Comment revendiquer, au-delà du caractère matériel des textes, son statut de partition ?

Les réponses à ces questions — dans le contexte du colloque international *Drame contemporain : renaissance ou extinction ?* (Université Paris-Sorbonne, octobre 2015) — ont largement dépassé les attentes de l'organisation. Nous avons pu compter sur les approches théoriques de chercheurs reconnus, notamment Jean-Pierre Ryngaert, José Sanchis Sinisterra, José Sánchez ou Joseph Danan. Nous avons réfléchi au concept d'auteur (les différentes acceptions selon lesquelles le concept est utilisé et les malentendus induits par cette diversité), nous avons proposé des solutions (et porté de nouveaux regards) à l'opposition simple entre textes-matériaux et textes-par-

titions, nous avons spéculé sur l'utilisation possible de textes littéraires sur une scène « postspectaculaire » et sur la nécessité — ou la crise — de la fiction dans un contexte dramaturgique lié aux esthétiques du réel. Nous avons aussi eu l'occasion d'observer la manière dont la technologie — qui modifie énormément les habitudes et manières de penser — conditionne la dramaturgie contemporaine, nous avons pensé la corporalité et le discours scénique et défini des catégories inédites — comme aujourd'hui le « théâtre débordé » — au moment d'évaluer les limites et défis du *performatif*. Enfin, le colloque nous a permis de connaître et d'analyser différentes propositions de dramaturgie contemporaine dans des domaines linguistiques et géographiques déterminés : en Catalogne et en Espagne principalement mais aussi en Angleterre, en France, en Italie ou en Allemagne, grâce à l'apport de spécialistes de renom comme Elisabeth Angel-Perez, Davide Carnevali ou Sharon Feldman, entre autres.

Tel est, en résumé, le livre que vous avez entre les mains : les questions et les arguments qui ont surgi à la suite de ce colloque organisé par le CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, EA 2561, Université Paris-Sorbonne), l'Institut del Teatre de Barcelona, le *Priteps* (Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques) et l'équipe TRILCAT (Grup d'Estudis de traducció, recepció i literatura catalana) de l'Université Pompeu Fabra de Barcelone.

Pour finir, les auteurs adressent leurs vifs remerciements aux généreux donateurs qui ont soutenu ce livre : l'Institut del Teatre de Barcelone de la Diputació de Barcelone, le TRILCAT de l'Université Pompeu Fabra, le Conseil Académique de l'Université Paris-Sorbonne et le CRIMIC (EA 2561).

Carles Batlle (Institut del Teatre)
 Enric Gallén (Universitat Pompeu Fabra)
 Mònica Güell (Université Paris-Sorbonne)

I Approches théoriques

Auteur dramatique, une place à prendre ?

Jean-Pierre Ryngaert

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / École Régionale d'Acteurs de Cannes

Je propose d'entrer dans le sujet qui nous rassemble à travers une interrogation sur la place de l'auteur dramatique. Parmi les changements radicaux du théâtre de ces dix ou vingt dernières années, celle-ci a beaucoup évolué, soit parce que l'auteur lui-même a anticipé et choisi une nouvelle place dans le paysage théâtral, soit parce que les circonstances lui ont assigné une place différente, soit enfin parce qu'il n'en a plus guère ou plus du tout en certaines circonstances. Je parle ici d'*auteur* et non de *texte*, puisqu'il existe des textes sans auteurs déclarés ou issus de modes de production complexes, qui demeurent cependant des « textes ».

En m'attaquant à ce sujet, je ne souhaite pas réanimer de vieilles polémiques autour du pouvoir ou de la prééminence des uns et des autres, bien que mon premier titre, « Qui veut la place de l'auteur ? », était un peu moins neutre. On sait bien que si la place de l'auteur telle qu'on l'entend habituellement, est discutée aujourd'hui, c'est surtout parce qu'elle est étroitement liée à des façons différentes de concevoir et de faire du théâtre. Subsistent des statuts multiples du texte et de l'auteur, et des situations paradoxales que nous allons évoquer.

Je commence par un panorama rapide et semi-historique de lieux communs qui achèvera peut-être d'éclairer le sujet :

À propos de l'auteur, le lieu commun préféré en français est : « l'auteur enfermé dans sa tour d'ivoire ».

Ou, on l'imagine amoureux d'une comédienne, lancé sur les chemins boueux à la traîne de quelque chariot de Thespis (version moderne : la tournée en autocar, en TGV).

Ou, en chef de troupe écrivant rapidement dans un coin du théâtre un nouveau texte susceptible de plaire au mécène ou de remplacer très vite celui d'un spectacle qui ne plaît pas ou qui ne rapporte plus d'argent.

Ou, discrètement caché dans une loge, se désespérant de l'affligeant spectacle que l'on a fait de son texte.

Ou, convoqué(e) au bord du plateau, sommé(e) de transformer en texte « qui se tient », les improvisations des acteurs.

Ou, invité(e) en résidence, travaillant chaque jour ou presque avec des enfants, des malades, des prisonniers, tout en essayant d'écrire quand même « pour lui, pour elle ».

Ou, le destinataire de commandes de textes qui deviendront ou non du théâtre.

Ou, l'animateur d'ateliers d'écriture ouverts à tous les publics.

Ou le membre d'un collectif à qui il arrive d'écrire.

Ou metteur en scène de ses propres textes.

Ce que certains aiment ou aimeraient être : le directeur d'un théâtre subventionné.

On remarquera que dans cette liste de « places », nous sommes la plupart du temps sortis de la tour d'ivoire et revenus dans le monde. Mais assez loin pourtant des inquiétudes de Platon qui se méfie du poète et propose de l'exclure de la Cité, car son habileté en matière de *mimésis* et son pouvoir créateur, en font une figure concurrente de Dieu :

Alors, semble-t-il, un individu que son savoir-faire rendrait capable de se prêter à tout, et d'imiter toutes choses, s'il arrivait dans notre cité, voulant faire étalage de lui-même et de ses poèmes, nous nous prosternerions devant lui comme devant un être sacré, étonnant, et délicieux [...] (Platon 2003, 166).

Aujourd'hui, deux débats principaux me semblent traverser le théâtre, si j'exclus celui de la fidélité à l'auteur que je daterai des années soixante, et pour ceux qui s'en souviennent, de la querelle entre Roland Barthes et Raymond Picard.

Ces deux débats concernent le sujet de ce colloque, selon que l'on considère que nous sommes à un moment charnière qui est la fin du « drame » tel qu'on l'entendait et/ou au début d'un nouveau « drame » grâce à ces nouvelles façons de faire.

Les deux débats

Le premier entend récuser le système binaire, c'est-à-dire l'opposition entre le texte et la scène. Le second porte sur ceux qui font le texte, et sur la récusation de l'auteur en tant que tel.

Marcus Borja, auteur brésilien d'une thèse récente, a abandonné la métaphore de la tour d'ivoire et opte pour celle de l'immeuble à partager :

Opposer le texte à la scène, même pour tenter de les « réconcilier », c'est déjà présupposer leur binarité et, donc, accorder au texte une valeur sémiologique surdimensionnée par rapport aux autres éléments qui constituent la représentation et qui, dans cette dichotomie, se retrouvent tous groupés « à l'étroit » dans le terme « scène ». C'est comme si le théâtre était un immeuble avec plusieurs appartements aux dimensions identiques mais dont seulement deux étaient occupés : l'un par un seul habitant et l'autre saturé de monde. Le locataire solitaire (texte) disposant de beaucoup plus d'espace de vie dans l'immeuble par rapport aux autres locataires (geste, voix, costume, décor, lumière, son), il a donc moins de mal à se faire entendre (Borja 2015).

On reconnaît là un écho des discussions sur le « texto centrisme », sur la primauté du texte sur la scène et sur le nécessaire abandon d'un travail théâtral à deux temps qu'avait décrit Henri Gouhier (1989). Le premier temps, celui du texte, le second celui de la mise en scène, sont refusés par ceux qui pratiquent directement écriture et mise en scène dans le même mouvement et « depuis le plateau », ce qui a donné les expressions « écrivains de plateau » et parfois, « auteurs en scène ». Il y a longtemps d'ailleurs que le « texto centrisme » a été considéré comme une sorte de maladie honteuse et passiste par des théoriciens comme Patrice Pavis.

Est-ce si simple ? Est-ce terminé ? J'ai été amusé par le point de vue de David Lescot, auteur à peine quarantenaire, qui défend pourtant sa place et son travail avec une belle ironie dans le livre de Christian Biet et Christophe Triau intitulé *Qu'est-ce que le théâtre* et qu'on ne taxera pas de passiste puisqu'il date quand même de 2006 :

Moi j'ai fini avant les autres, j'ai fini le premier, avant tout le monde, j'ai travaillé seul, j'ai douté, j'ai souffert seul, j'ai voulu arrêter. Je n'ai pas arrêté, j'ai fini. J'ai donné le texte. On a lu le texte. J'étais là. J'ai écouté. J'ai espéré qu'il se passe quelque chose. Les acteurs n'avaient pas tous lu le texte avant. Certains ont buté, c'était la première lecture. Et je leur ai voulu beaucoup de mal. Ensuite on m'a demandé de ne plus venir. On m'a dit s'il te plaît on ne préfère pas tu comprends. Et j'ai très bien compris, j'ai dit d'accord bien sûr c'est mieux, quand l'auteur est là c'est l'horreur quand l'auteur est là c'est impossible. Et pendant deux mois je n'ai rien su je n'ai rien vu. J'ai appelé parfois et on m'a dit que ça se passait bien, que ça se passait très bien, que c'était difficile, très difficile très dur, mais que c'était du bonheur, et qu'il fallait couper des choses. [...] La prochaine fois, je me choisirai un metteur en scène à la Copeau, s'il en reste. Le texte, les acteurs, un plateau nu, là au moins. Ou alors je ferai comme Valère N fait souvent. Je le ferai tout seul, pour être sûr qu'il n'y ait pas de metteur en scène. Je sais qu'on me demandera mais vous n'avez pas peur de ne pas avoir la dis-

tance nécessaire ? La distance nécessaire. Y a pas que la distance dans la vie. Dans le théâtre non plus d'ailleurs (Lescot 2006, 23-36).

Il n'y aurait donc rien de nouveau dans cette rage ironique dont joue d'ailleurs David Lescot, auteur, acteur et metteur en scène quarantenaire, qui raconte son ressentiment ordinaire au moment de la « dépossession » du texte. Quelqu'un a-t-il voulu ou pris sa place ? Pas vraiment, sauf peut-être, et on retrouve la vieille opposition, le metteur en scène, qui, dans ce récit, n'est ni bon ni méchant. Il correspond seulement aux clichés de la fonction. L'auteur est un peu gênant, on peut couper dans un texte comme on l'entend, et il n'est pas nécessaire de prendre de précautions particulières ni de faire de politesses. Encore moins d'envisager, dans cet exemple, une collaboration, qui ne pourrait être qu'embarrassante pour ceux qui, sur le plateau, font un « vrai » travail.

Plus sérieusement, même dans les propos de notre très contemporain David Lescot, l'auteur apparaît comme une sorte de garant de l'origine du texte et même de son intégrité. Le responsable, l'initiateur... Une place sur laquelle il faudra revenir.

Le second débat tourne autour de qui écrit, de qui accède à la parole, notamment les acteurs et actrices, et tous les « dramaturgistes » comme les appelle Marcus Borja, susceptibles d'écrire mais qui ne sont pas spécialisés comme « auteurs », ou pas nécessairement, ce qui modifie beaucoup la façon d'envisager le texte, sa composition, et parfois sa forme.

Dans beaucoup de pays, la création collective est envisagée selon différents « processus collaboratifs », comme c'est le cas par exemple au Brésil. Cette façon de faire entend ne pas donner une importance prédominante au texte qui aurait tous les autres dispositifs à son service, et pas davantage, mais de manière variable, à son ou ses auteurs.

Comme il faut ici envisager un nombre important de cas de figures que je ne connais pas nécessairement, selon les pays, je vais tenter un essai de typologie afin de déterminer à chaque fois le statut de l'auteur et la façon dont le dispositif textuel est envisagé. Le vrai sujet devrait finir par être la question des écritures.

Essai de typologie

- 1 Le metteur en scène décide d'un nouveau texte, seul ou avec un dramaturge en fonction d'auteur

Dans les dernières décennies du xx^e siècle, notamment à la suite de Heiner Müller, il a été beaucoup question de « texte-matériau » pour désigner un

texte destiné à être traité librement en vue du passage à la scène. Dans ce cas, le texte n'est pris en compte ni dans sa totalité ni dans son organisation, il est une sorte de réservoir dans lequel le metteur en scène, ou le nouvel auteur, puise des morceaux ou des fragments. L'écriture par fragments, désormais spécifique de la période postdramatique (Lehmann 2002), va dans le sens d'un abandon de la logique d'organisation narrative. La syntaxe dramatique classique et ses enchaînements laissent alors la place à une succession d'éléments placés côte à côte, selon un modèle parataxique.

Le XXI^e siècle témoigne de metteurs en scène lancés dans des opérations consistant à réduire les textes, quelquefois à les synthétiser, à obtenir un « précipité » sans esprit de provocation ni de polémique, sans même parfois les soumettre par ce biais à une lecture très originale. La vogue des *digest* ou des textes réduits, épurés, ne consiste pas à couper purement et simplement le texte, mais à opérer une sorte de concentration du propos. Dramaturgiquement, nous pourrions regretter la perte des détours, des agencements complexes et des intrigues parallèles donnant un éclairage particulier à l'intrigue principale. Mais la question n'est pas ou n'est plus là.

Dans la pratique du metteur en scène Gwénael Morin¹, l'intention est en grande partie de populariser les textes en les rendant plus accessibles au public, tout en explicitant un éventuel message. C'est le sens du travail qu'il a accompli pendant son séjour aux Laboratoires d'Aubervilliers, où il a enchaîné une programmation de textes classiques répétés dans la journée pendant qu'un autre se jouait le soir. La distribution inclut parfois des acteurs amateurs qui ont participé aux ateliers et aux répétitions. La représentation publique s'accompagne d'extraits de textes placardés sur scène ou dans la salle, ainsi qu'une sorte de tableau du déroulement du spectacle à l'usage des acteurs mais visible du public. La relation à celui-ci l'emporte sur tout le reste, il n'y a ni scénographie complexe ni mise en scène sophistiquée. Cette pratique est devenue une marque de fabrique, qui perdure après Aubervilliers, par exemple pendant la tournée du *Tartuffe* de Molière, du *Bérénice* de Racine ou du *Woyzeck* de Büchner qu'on a pu voir notamment au Théâtre de la Bastille à Paris en 2010 et 2011. Si le public a changé, la façon de s'adresser à lui est la même.

Le texte est coupé, élagué, simplifié, centré sur certains personnages et parfois « synthétisé » autour d'un propos central ou jugé capital. En principe, le metteur en scène qui accomplit ces opérations ne se présente pas comme un auteur, il signe le spectacle « d'après » l'auteur. Le metteur en scène est une sorte de « préparateur » à la scène. On pourrait garder pour de telles

1 Pour certains exemples, je puise dans mon livre avec Julie Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements* (Ryngaert & Sermon 2012).

opérations le concept « d'adaptation », mais il n'est pas vraiment satisfaisant puisqu'il ne correspond pas à sa définition stricte.

La notion d'intertextualité n'est pas nouvelle, ni la tendance à introduire dans le texte principal des ajouts extérieurs et hétérogènes dont les coutures sont bien visibles. *L'injection* est un terme métaphorique mais l'expression donne à comprendre l'introduction de substances étrangères dans le grand corps du texte afin de produire certains effets sur celui-ci, visibles pour le spectateur. Il ne s'agit pas du *montage* qui consiste à rassembler des éléments plus ou moins homogènes dont les sutures sont peu visibles et dont le rapprochement ou l'opposition fait sens dans la construction d'une œuvre ou d'un spectacle. L'opération serait plus proche du *collage* de certains plasticiens, confrontant des éléments hétérogènes qui demeurent visibles.

Plus radicalement, on note désormais des injections de morceaux venus d'autres textes dans le texte d'accueil, qui l'allongent, le développent, esquissent des ramifications ou des éclairages inégalement chargés d'un sens immédiatement perceptible. C'est le cas dans l'exemple du spectacle *Un tramway* (on appréciera le changement de titre), créé en 2010 d'après *Un tramway nommé désir* de T. Williams, adapté par le metteur en scène polonais K. Warlikowski et par son collaborateur P. Gruszczynski.

Le spectacle comprend dix scènes, un prologue et un épilogue. Dans cette structure, il y a quatre types d'injections de textes.

Certains textes sont directement écrits par les adaptateurs, par exemple le prologue et l'épilogue. Dans le texte de T. Williams, une brève réplique donnait le sens du nom du personnage de Blanche. Il prend de l'importance dans le nouveau prologue et devient une tirade adressée au public où il s'agit après plusieurs détours animaliers de nommer Stanislas Kowalski.

Des phrases sont tirées de romans, plus précisément dans la scène trois, des extraits de *La Dame aux camélias* de A. Dumas et de *Salomé* de O. Wilde.

Enfin, des textes en ancien français sont projetés sur la scène pendant que le personnage d'Eunice chante sur un mode « rock and roll ». Ces phrases gigantesques sont accompagnées d'images géantes de la Vierge Marie. Ainsi, Warlikowski, metteur en scène, renforce par ces projections l'effet des ajouts de texte faits par Warlikowski « auteur ».

On mesure la diversité et la variété de ces ajouts dont il est difficile de définir uniment les orientations dramaturgiques. Le texte d'origine y perd cependant sa caractérisation esthétique, celle du « réalisme psychologique » qui lui est accolé et sans doute aussi du « drame » qui nous intéresse ici.

Les textes insérés, très hétérogènes, soulignent la dimension mélodramatique du récit (*La Dame aux Camélias*) ou lui donnent une dimension plus large, quasi tragique par les références culturelles universelles.

Ils ont aussi quelquefois une simple fonction d'interruption de la fable.

Nous sommes face à un processus d'appropriation du texte par K. Warlikowski, à la fois dans l'écriture textuelle et dans l'écriture scénique.

Le metteur en scène allemand T. Ostermeier, lui, accomplit avec son dramaturge et auteur M. Von Mayenburg, des opérations complexes, couplées en général avec un travail de traduction allant dans le sens de la modernisation. C'est le cas pour *Hamlet* (2008), pour *Othello* (2010), pour *Maison de poupée* (2002). Le texte est coupé, réécrit librement dans le geste de traduction et amené au plus près de notre présent. Il est difficile d'analyser le détail du travail textuel en le séparant de l'acte de mise en scène. Les transformations de la fable sont décisives, parfois par le travail de réorganisation des scènes qui va plus loin que le simple remontage. Ainsi *Hamlet* commence par une scène de cimetière que le spectateur prend en pleine face et qui n'a rien d'une " exposition ". Les personnages s'avancent sur un plateau entièrement couvert de terre. À l'avant-scène figure le cercueil du père au dessus du caveau. Il pleut. Un jeune homme tente de faire descendre le cercueil sans y parvenir, tombe, remonte, se couvre de terre ; sa gestuelle évoque Buster Keaton et le comique sombre du cinéma muet. Les noces de la mère sont célébrées dans le même espace et le même mouvement : munie de lunettes agressivement à la mode, la mariée entonne une chanson de Carla Bruni. Ce commencement de la pièce donne l'essentiel des clefs dramaturgiques du spectacle, ses codes, sa violence, et même l'espace, puisque le cimetière revient régulièrement par la suite comme un cauchemar du vieux jeune homme. M. von Mayenburg ne récrit pas vraiment Shakespeare, mais il le prépare à la scène telle que l'envisage T. Ostermeier.

2 Un auteur metteur en scène qui écrit par dessus l'épaule d'un autre

Il s'agit cette fois de réécrire le texte dans un geste préalable à la mise en scène, sans qu'il soit question d'adaptation, bien que les programmes portent la mention « d'après ». L'exemple le plus frappant est celui de l'argentin D. Veronese qui écrit et met en scène des textes qu'il signe dans le programme. Par exemple, « *Les enfants se sont endormis* d'après *La Mouette* d'A. Tchekhov. Texte et mise en scène de Daniel Veronese »². Les changements de titre ont importants, parce qu'ils révèlent bien une opération de transformation du texte, qui change de langue, de style, d'époque. D. Veronese déclare dans le programme :

2 Programme du Festival d'Automne 2011 (Théâtre Bastille, Paris, 2011).

D'abord je choisis des auteurs qui me fascinent, qui écrivent mieux que moi. Ensuite, je change les titres car je propose mes propres versions des pièces. *Les enfants se sont endormis* n'est pas *La Mouette* et *Le développement de la civilisation à venir* n'est pas *Une maison de poupée*, même si mes versions suivent la même trame que les originaux. Il me semble que ces pièces ont besoin d'être révisées pour être vues par le public d'aujourd'hui, qui a bien changé : il est habitué à un autre rythme, il n'est pas surpris par les mêmes choses. Et moi, j'ai besoin d'éveiller l'intérêt du spectateur tout au long de la pièce³.

Ces réécritures sont très bien accueillies partout où elles sont jouées et leur auteur, programmé dans les grands festivals, jouit d'une réputation internationale. Pour *Les enfants se sont endormis*, une partie de la presse souligne que D. Veronese met en lumière le noyau du texte et qu'il a débarrassé A. Tchekhov de ses atours voire de ses afféteries. Chacun appréciera.

3 L'acteur créateur, l'acteur qui improvise

Par l'expression « auteur en scène », qu'elle calque sur « metteur en scène », Marion Cousin dans sa thèse (Cousin 2012), désigne les artistes qui écrivent et mettent en scène dans le même mouvement, non sans faire le tour de différents termes, ni sans marquer un peu d'hésitation avant de choisir. Elle évalue tour à tour les mérites des termes « écrivain scénique », écrivain de plateau, auteur-metteur en scène (ce qui inscrit l'idée d'une opération en deux temps), auteur scénique (on pense à R. Wilson, à T. Kantor). La discussion sur la façon de nommer ces artistes est moins byzantine qu'il n'y paraît ; elle correspond à la difficulté de désigner avec fidélité et exactitude le geste qu'il s'agit de décrire, mais aussi de reconnaître sa spécificité et son originalité.

Les historiens feront valoir que les pratiques d'Eschyle, de Sophocle, de Molière ou de Shakespeare avaient depuis longtemps inventé ce rapport étroit entre les deux gestes. Cependant, si l'on désigne J. Pommerat ou R. Garcia, A. Liddell, E. Dante, pour évoquer les plus connus de nos contemporains, comme des auteurs en scène, c'est pour des raisons un peu différentes et sans doute parce que les deux gestes, celui d'écrire et celui de mettre en scène, sont parfaitement concomitants dans leurs pratiques et qu'ils apparaissent bien comme des figures hybrides.

Faire écrire « au bord du plateau », bien des metteurs en scène l'ont demandé à des écrivains. Accompagner les improvisations des comédiens, les

3 Programme cité, traduction de Christilla Vasserot, 3.

réécrire, les mettre en forme, les transposer, les lier, ou bien faire écho à des expériences de ceux-ci puisées dans le monde, ce fut souvent le lot des années 1970, quelquefois avec de grandes réussites. Parfois, l'activité d'écriture émanait de collectifs où il aurait été mal venu de désigner les postes de travail ou de pointer une réussite individuelle à l'heure où la spécialisation des tâches n'était pas la règle. Écrire pour une troupe d'acteurs désignée à l'avance et transformer ou retoucher ensuite le texte en fonction du travail scénique accompli est une autre pratique familière. On connaît aussi les metteurs en scène qui se sont fait adaptateurs d'un roman, par exemple, avant de passer au plateau, et qui essayent ensuite leur projet sur la scène comme on procéderait à l'essayage d'un vêtement sur le corps des acteurs.

Dans le cas des « auteurs en scène », il s'agit de la double activité d'une seule et même personne, et, autant qu'on puisse trancher, dans le même mouvement, dans le même geste, sans qu'il soit possible de décider de l'antériorité d'une décision sur une autre, de l'écriture sur le jeu ni du jeu sur l'écriture. Marion Cousin écrit :

Le rapport que ces créateurs entretiennent avec la composition est pourtant multiple : ne se contentant pas d'un rôle dans la chaîne de la production théâtrale, ils y déploient différents langages. Leur geste d'écrivain se décline sur le plateau sous plusieurs formes : textuelle, plastique, chorégraphique. Mais, sans pour autant prôner un nouveau texto-centrisme, ces créateurs qui signent et publient les mots de leurs spectacles remettent l'écriture au cœur de la création scénique et, par la publication, lui accordent une existence aussi tangible que celle des corps et des décors. Intériorisant pour mieux l'effacer la dichotomie entre le texte et la scène, ils proposent une redéfinition de la relation qui les unit (Cousin 2012, Introduction).

Ce qui distingue aussi ces créateurs c'est que, une fois le spectacle accompli, il reste un texte écrit et qu'ils tiennent à le faire publier, offrant ainsi à d'autres la possibilité de les mettre en scène, même si l'entreprise n'est pas des plus simples. L'affaire semblerait encore plus difficile si l'on se réfère à T. Kantor ou à B. Wilson dont F. Maurin dit, à juste titre, que mettre en scène un de ses spectacles reviendrait un peu à « rêver le rêve d'un autre » (Maurin 2010).

J. Pommerat se définit d'ailleurs de la manière suivante :

Depuis que j'ai commencé à faire des spectacles (au début des années 1990), je me suis toujours défini comme « écrivant des spectacles » et non pas comme « écrivant des textes ». En tant que qu'écrivain de spectacles, j'ai toujours commencé par définir (et j'y tiens) pragmatiquement des grands principes de scénographie. [...] Les-

pace de la représentation, celui dans lequel les figures ou personnages vont évoluer ou vivre, c'est la page blanche au commencement d'un projet⁴.

Sans qu'il soit possible ici de détailler davantage les nuances des différentes places, selon que l'auteur est lui-même le metteur en scène, selon les relations qu'il entretient avec le « vrai » metteur en scène, selon qu'il se tient plus ou moins « au bord » du plateau, qu'il parle davantage en son nom ou qu'il soit plus sensible à un partage pédagogique, on voit bien les différentes configurations envisageables. Celles-ci génèrent des frottements, des contradictions, voire des conflits que l'on observe dans les exemples brésiliens de participation collaborative tels qu'ils ont été décrits par des chercheurs.

Contradictions, conflits, préoccupations : Un exemple brésilien de participation collaborative.

Dans le cas de la participation collaborative idéale, tout le monde peut écrire, y compris les auteurs. Ceux-ci peuvent être des conseillers dramaturgiques qui écrivent à l'occasion, ou de « vrais auteurs », si je m'autorise encore à faire la différence.

Antonio Araujo, jeune metteur en scène brésilien de stature internationale que l'on a pu voir en Avignon en 2014, met en avant la prise de parole d'acteurs dans ses spectacles et aussi dans des écrits théoriques, repris ici de la thèse de Marcus Borja :

Les acteurs, à partir de témoignages personnels, de prises de position critiques, de mémoires personnelles, improvisent et apportent des éléments pour le dramaturge. En ce sens, ce sont des acteurs-auteurs, des acteurs-dramaturges, des acteurs-metteurs en scène. Et pas que ça, puisque les contaminations sont multiples entre tous les différents créateurs. Au *Vertigem*, la question de l'auteur est mise sur la table, elle est collectivisée. Parfois ma place d'auteur se trouve dans quelque chose que j'ai apporté et que d'autres se sont appropriés. Ou encore en quelque chose qu'un autre s'est partiellement approprié, mélangé à une autre chose apportée par une troisième personne. Les places d'auteur sont donc toujours des places partagées⁵. »

Ceci semblerait idéal si l'on n'écoutait pas la voix de Bernardo Carvalho qui décrit avec amertume le processus de construction textuelle de *BR-3* pour lequel il a travaillé avec Antonio Araujo. Après une première

4 Joël Pommerat, entretien avec Christian Longchamp pour le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

5 Antonio Araujo, « Teatro da vertigem e o radical Brasil », cité par Marcus Borja (p. 262).

période qu'il appelle « lune de miel » (le voyage, les premiers mois de travail avec l'équipe réduite), vinrent à peu près deux années de « guerre permanente » :

Ce qui s'est passé avec *BR-3* et qui a été très pénible, très difficile, c'est que mon texte était peut-être boiteux, mais le processus impliquait l'interférence de plusieurs dizaines de personnes. Cela a complètement miné le texte de l'intérieur. Le texte est devenu un Frankenstein, et moi je hurlais pour me faire entendre dans une guerre intestine très violente.

En effet, Carvalho a ressenti le processus de *BR-3* comme une violence répétée faite à lui-même, en tant qu'auteur (prétendu), et à son texte, qu'il reconnaissait de moins en moins — dans les deux sens du terme — à mesure que le travail avançait. Si un autre auteur, Fernando Bonassi, semble n'avoir aucun mal à affirmer que le texte de *Apocalypse 1.11* a « au moins, quelques trente-cinq co-auteurs », Carvalho ne peut pas admettre cette hypothèse sans nécessairement y voir un appauvrissement considérable de la structure dramaturgique et matière textuelle en général.

Le problème, c'est qu'il n'y a pas de survie possible pour un dramaturge dans un processus comme celui de *BR-3*. Tous les jours, quelqu'un me plantait un poignard dans le dos. Ce n'était pas un travail collaboratif, mais de destruction et de trahison permanente, quelque chose de terrible pour un dramaturge. Quel genre de pièce peut émerger de ce processus ? Un grand dramaturge ne survivrait pas dans des conditions pareilles. Déjà il n'accepterait pas de travailler dans ces conditions... Pour *BR-3*, je voulais faire une saga, avec des personnages présents du début à la fin, un drame familial grandiose, mais tout a été détruit par le processus. Tu crées un personnage qui est un guérillero en Angola et au cours des ateliers avec les acteurs, ton guérillero devient un Père Noël en Finlande... Donc, il n'y a pas de personnage à la fin.

Selon lui, de son point de vue revendiqué d'auteur, la notion de texte est absolument incompatible avec le processus collaboratif. Il croit qu'un texte, pour qu'il soit un bon texte, doit conserver une autonomie. Or, la notion d'autonomie et sa relativisation sont au cœur même de ce qui définit le processus collaboratif (ou du moins ce par quoi il essaie de se définir) et le distingue, entre autres, de la création collective. Pourtant, c'est justement parce que la plupart des créations issues de processus collaboratifs mettent en avant ces discours individuels —et la nécessité claire (voire urgente) de détecter chaque discours individuel dans le résultat final— qu'elles présentent paradoxalement une très forte dimension monologique. La drama-

turgie, qui renonce souvent à un quelconque « engrenage » dramatique trop « écrit », se manifeste comme une juxtaposition de monologues, chacun revendiquant sa part de vérité, son grain de sable dans la cacophonie générale. Il y a une urgence à prendre la parole, peut-être pour montrer que dans cette compagnie, dans ce processus long et ardu, tout le monde a une voix. Et avoir une voix signifie avoir un texte, et qui plus est, produire soi-même son texte. C'est la meilleure garantie que j'ai, en tant qu'acteur-dramaturge-citoyen — non seulement dramaturgiquement mais surtout politiquement — que personne ne puisse parler à ma place ou mettre les mots d'un autre dans ma bouche.

Ce qui est terrible dans ce processus, c'est que la plupart de la troupe luttait contre le texte et contre l'auteur ; ils faisaient des contre-propositions pour le texte du spectacle. C'était pénible. Et quand ils ont reçu une vingtaine de stagiaires, je me souviens d'une jeune femme qui avait écrit un texte et qui voulait le présenter dans une réunion ouverte à tous. « Moi, je suis là pour créer mon propre texte, je ne vais jouer le texte d'un autre, c'est pour ça que je suis là, non ? » C'est incroyable ! Après deux années de production, une stagiaire arrive dans le groupe et elle veut être l'auteur du texte !⁶

Selon Carvalho, à un certain stade du processus, la méfiance s'est même transformée en rivalité paranoïaque. L'impression globale est que, chez une bonne partie des groupes qui se revendiquent du processus collaboratif, le texte devient un prétexte, un véhicule, une tribune privilégiée et jalousement gardée du discours subjectif de chaque acteur. Cette espace-temps de parole, il faut à tout prix le sauvegarder. Il est la matérialisation esthétique (ou esthétisée) d'une subjectivité épiciante, c'est-à-dire, une subjectivité adressée qui ne peut s'accomplir que dans cette adresse.

Conclusion

Sous le mot « auteur » on place aujourd'hui des compétences différentes, ce qui peut être de nature à créer des malentendus.

Si l'auteur est un « raconteur d'histoires », son savoir-faire peut être concurrencé par d'autres personnes et par d'autres façons de faire (espace, son, lumière...).

Si l'auteur est un développeur d'idées (ce qui est parfois le péché mignon du théâtre de collectifs) il n'a pas de territoire réservé, il peut même être sé-

⁶ Toutes ces citations viennent de l'*Entretien* avec Bernardo Carvalho (Borja 2015, vol. 2, 273-295).

rieusement concurrencé par tout le monde, par tout citoyen qui réfléchit un peu sur les questions de politique ou qui pense que ses idées sont capitales.

Si l'auteur est un inventeur de formes, la concurrence avec tous les autres membres de l'équipe est évidente, chacun s'avérant susceptible de développer des formes dans sa propre spécialité. C'est la même chose si l'auteur est un inventeur ou un lanceur de sujets.

Mais l'auteur est aussi quelquefois simplement quelqu'un qui a décidé de se lever et de prendre la parole.

La spécificité d'un auteur est à mes yeux d'être un inventeur et un réinventeur de la langue. Il semble que c'est là que le différend se manifeste le plus clairement. Tous ceux qui ne veulent plus entendre parler de « littérature » n'ont en effet rien à faire d'un auteur qui serait un véritable écrivain qui demande à ce que son travail soit replacé au centre de la création, ou même qui ne le demande pas mais qui s'y installe naturellement. La question me semble donc de savoir si l'on veut, ou non, un « théâtre sur la langue », ou un théâtre qui combine un ensemble de langages.

Il s'agit donc moins de savoir qui, dans l'immeuble du théâtre, occupe le plus vaste appartement, mais ce que chacun fait de l'espace qui lui est alloué. Si l'auteur n'y fait rien de différent ni de plus intéressant que les autres membres de l'équipe, il n'a en effet, aucune raison de disposer d'un tel espace.

Bibliographie

- Borja, Marcus. 2015. *Dramaturgies en relation. Processus compositionnels d'écriture théâtrale collective*. Thèse de doctorat : Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / Université de Sao Paulo.
- Cousin, Marion. 2012. *Écritures textuelles, écritures scéniques, quand le texte et la scène s'écrivent d'une seule main*. Thèse de doctorat : Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Gouhier, Henri. 1989. *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris : Flammarion.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Lescot, David. 2006. « Qu'est-ce que le théâtre ». Dans C. Biet et C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard.
- Maurin, Frédéric. 2010. *Robert Wilson*. Paris : Actes-Sud.
- Platon. 2015. *Cœuvres complètes. Tome 6 : La République, Livres 1-3, 398a*. Paris : Les Belles Lettres.
- Ryngaert, Jean Pierre, et Julie Sermon. 2012. *Théâtres du XXI^{ème} siècle : commencements*. Paris : Armand Colin.

La fiction est-elle nécessaire ?

Joseph Danan

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

La question que pose ce titre semble paradoxale. La fiction n'est-elle pas un acquit indiscutable de l'évolution de l'humanité ? Jean-Marie Schaeffer y voit une expression de la puissance démiurgique de la pensée. Il ajoute qu'elle « constitu[e] une étape cruciale de la maturation du petit humain, quelle que soit la société dans laquelle il grandit » (Préface à Caïra 2011, 7 ; cf. aussi Schaeffer 1999). « L'importance de cette compétence fictionnelle », précise-t-il, se mesure au « fait que ses dysfonctionnements — par exemple les affabulations du mythomane ou, à l'inverse, l'incapacité de construire des scénarios alternatifs à ceux actualisés dans le cours de la vie — sont toujours liés à des désordres psychiques graves ». Nous voici entraînés sur des chemins bien dangereux...

Cette question résulte pourtant d'un constat quant à l'évolution présente de la scène. Si je veux écrire pour le théâtre, force m'est de constater que la fiction dramatique se trouve aujourd'hui menacée de deux côtés : la mise en scène du moi biographique, d'une part, dans des formes de théâtre que l'on peut dire performatives (qu'il suffise de citer certains spectacles d'Angelica Liddell, comme *Todo el cielo sobre la tierra*¹ ou *You are my destiny*²) ; et d'autre part, l'hyper-présence dans nos vies de l'actualité via les médias et particulièrement Internet, qui apparaît comme un inépuisable gisement pour une scène avide de matériaux et peut, dans le meilleurs des cas, susciter de nouvelles formes de théâtre documentaire. Angelica Liddell encore, à propos de *La Casa de la fuerza*³, parlant des atrocités subies par les femmes de Ciudad Juarez, au Mexique : « Je ne sais pas comment exprimer la douleur si ce n'est en recopiant les gros titres d'un journal » (Liddell 2012). *La Casa de la fuerza* conjugue d'ailleurs les deux tendances ci-dessus évoquées.

C'est sur la seconde que je voudrais insister. Car, si la première peut trouver sa résolution dramatique dans la notion d'autofiction, qui permet de maintenir le drame, ou du drame, face à l'exhibition scénique de soi et de son propre corps, qui relèverait du performatif le plus pur — c'est un des

1 Paris, Théâtre de l'Odéon, 2013.

2 Paris, Théâtre de l'Odéon, 2014.

3 Paris, Théâtre de l'Odéon, 2012.

aspects du « drame-de-la-vie » (Sarrazac 2012) —, la seconde me semble à la fois ouvrir des questions plus complexes, en tout cas plus brûlantes, plus essentielles quant à ce qui fonde la *nécessité* du théâtre. Car comment dire le monde ? Selon quelles modalités en rendre compte, alors que le projet naturaliste est depuis longtemps derrière nous ? Quel rapport établir avec cette actualité effrénée et globalement terrifiante qui nous envahit et nous submerge de ses flux ? L'oublier « pour se réfugier dans la fiction » me semble une position de moins en moins tenable. À ces questions, le théâtre « néo-documentaire » (Kempf & Moguilevskaia 2013), désignant certaines tendances fortes de la dramaturgie contemporaine (comme le théâtre verbatim anglo-saxon, le teatro-narrazione italien, le théâtre documentaire russe des dernières décennies), ou encore le théâtre « presque documentaire » invoqué par David Lescot (2008) et par Joël Pommerat (2011)⁴, tentent d'apporter des réponses dont le degré de pertinence est toujours relatif à un contexte, un état de la scène théâtrale et plus largement des représentations à l'œuvre à une époque donnée, degré de pertinence que je laisse à chacun le soin de mesurer. Je n'élargirai pas ici ma réflexion au roman et au cinéma, comme j'ai été tenté de le faire, afin d'essayer de cerner une problématique spécifiquement théâtrale, même si certains recoupements sont manifestes⁵.

Constatant l'utilisation croissante du document sur les scènes, Jean-Marie Piemme peut écrire, dans la préface de l'excellent numéro d'*Études théâtrales* intitulé « Usages du “ document ”. Les écritures théâtrales entre réel et fiction », qu'il a codirigé : « Dans certains cas, le projet documentaire peut même prendre une ampleur telle qu'il semble s'opposer purement et simplement à la voie fictionnelle » (Piemme & Lemaire 2011, 9). Et de cela, les exemples ne manquent pas, à commencer par le radical *11 septembre 2001* de Michel Vinaver (2001)⁶, ou encore, pour citer un texte récent d'une auteure bien moins connue, les *Variations sérieuses* d'Emanuelle Delle Piane (2015), uniquement composé de 17 récits ou monologues rendant compte, par la seule parole, de violences réelles faites à des femmes réelles en divers en-

4 La formule « presque documentaire » est attribuée au photographe canadien Jeff Wall par Marion Boudier, « Un théâtre presque documentaire. Influences et imitations documentaires chez Lars Noren et Joël Pommerat » (Kempf & Moguilevskaia 2013, 128).

5 On peut se reporter, par exemple, pour ce qui est du roman, à l'ouvrage collectif *Devenirs du roman, vol. 2, Écritures et matériaux* (Paris : Éditions Inculte, 2014).

6 Ce texte « s'écrit à partir du vécu des quelques heures devant la télévision le jour même. Mais dans la suite des jours, il s'écrit à partir de la lecture des journaux, et plus précisément des quotidiens parus entre le 12 et le 30 septembre, et encore plus précisément d'un journal américain, l'*International Herald Tribune* : il a été la source, je dirais principale, de ce texte à partir des témoignages qu'il transmettait » (Vinaver 2002, 12).

droits de la planète. Si le romancier du XIX^e siècle voulait « faire concurrence à l'état-civil », l'artiste du XXI^e siècle semble parfois vouloir faire concurrence aux flux d'Internet, au risque de s'y dissoudre.

Dans l'article qu'il signe à l'intérieur du même numéro, Jean-Marie Piemme revendique la fiction, à la fois comme inévitable et comme nécessaire. Inévitable : « toute mise en théâtre est une mise en fiction » (Piemme & Lemaire 2011, 89). Nécessaire : « Quand le théâtre se gomme au maximum pour avoir l'air d'être du vrai et refuse sa dimension de fiction, il propose une version renouvelée du mensonge naturaliste » (Piemme & Lemaire 2011, 92). Il s'en prend notamment aux divers spectacles réalisés à partir du matériau fourni par *La Misère du monde* de Bourdieu.

Je reviendrai sur le second point, qui touche au cœur même de la présente réflexion, pour m'arrêter un instant sur le premier. Il me paraît trop simple d'affirmer que, dès lors que l'on entre dans un processus de dramatisation ou, tout simplement, d'écriture, voire d'élaboration artistique, on entre du même coup dans la fiction. C'est un truisme certes, mais qui clôt un peu vite le débat. Car, alors, comment faire la différence entre *Blanche-Neige et les 7 nains* et *Rwanda 94* (dont Piemme a été un des auteurs) ? Le « tout est fiction » me satisfait aussi peu que le « tout est politique » qui courait à une certaine époque. Et si, dans *11 septembre 2001*, le travail de montage et de composition est tel qu'il finit par dresser un monument qui, d'une certaine manière, se substitue à la réalité, les *Variations sérieuses* d'Emanuelle Delle Piane, derrière l'indéniable travail de mise en forme de témoignages ou de récits par l'écriture et le rythme, en ne gommant en rien l'horreur réelle de ce qui est raconté, donnent un accès quasi direct à ces réalités.

Il me semble que le rapport à la fiction n'est pas à penser uniquement en termes binaires, mais plutôt comme une graduation entre deux pôles, dont l'un serait de pure fiction et l'autre, de pure, disons pour l'instant, non-fiction. Après tout, une bonne partie du répertoire théâtral oscille entre ces deux pôles : depuis *Les Perses* d'Eschyle, le traitement de la chronique historique chez Shakespeare, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega... sans même aller jusqu'à *Woyzeck*. Et il faudrait parler, pour ce qui est du théâtre contemporain, d'un usage du matériau, ou d'un travail sur le matériau, qui va vers la fiction assumée ou au contraire vers le moins possible de fiction.

« Ne pas laisser la fiction trop vite se développer », dit Joël Pommerat (2011) à propos de son théâtre « presque documentaire », comme s'il y avait nécessité de la lester de réel, de l'ancrer, voire d'en limiter les pouvoirs. Il en donne une magistrale illustration dans *La grande et fabuleuse histoire du commerce* (Pommerat 2012), où une fiction somme toute minimaliste naît du substrat documentaire fourni par une thèse de sociologie sur les voya-

geurs de commerce et par des enquêtes de terrain ; tout comme *Cet enfant* (Pommerat 2005) s'était écrit à partir de témoignages de femmes sur leur vie réelle. On rejoint ici la question du témoignage, de la parole « vraie » sur un événement réel, qui peut faire pendant à celle du document.

Dans *Ceux qui restent* (Lescot 2015), plus question de théâtre « presque documentaire » (formule qui vaut pour d'autres de ses pièces, comme *Le Système de Ponzi* voire, pour une part du moins, *Un homme en faillite*) : seule est donnée à entendre la parole de deux rescapés du ghetto de Varsovie, retranscrite et prise en charge par deux comédiens. Une œuvre comme celle-là (dont les exemples ne manquent pas, répétons-le, dans le théâtre de ces dernières années) radicalise elle aussi un principe que l'on pourrait résumer ainsi : à quoi bon la fiction quand s'offre la possibilité d'un accès direct au réel — *plus* direct, si je reste fidèle à l'idée de graduation —, que ce réel soit celui, par exemple, d'une image documentaire (méthode fondatrice du théâtre de Piscator — avec toutes les nuances que l'on voudra sur le fait qu'une image n'est jamais qu'une image, qu'elle est cadrée, montée, certes : mais l'image photographique ou filmique des charniers d'Auschwitz, qu'on le veuille ou non, reste une fenêtre ouverte sur la réalité de l'horreur), ou que ce réel soit celui d'une parole prononcée par un témoin et enregistrée, éventuellement retranscrite et recrée sur un plateau de théâtre, méthode que Jean-Pierre Sarrazac relie à un autre théâtre documentaire, celui de Trétiakov (Sarrazac 2015, 216) ? A quoi bon la fiction quand la puissance hallucinée du réel peut être restituée sans son détour (celui de la fiction), qu'imposaient pour les classiques les contraintes et les règles de la forme dramatique, règles et contraintes qui ont depuis longtemps volé en éclats — et quand l'ouverture du théâtre aux technologies de l'image et du son en démultiplie l'hétérogénéité, en ouvrant les possibles à l'infini ?

Il convient de dissocier ici la question du réel de celle du vrai. Il y a le poids de réel d'une parole qui ouvre l'accès à une certaine réalité ; et il y a, on le sait bien, tous les filtres qui s'interposent entre cette parole et ladite réalité : la subjectivité, le caractère partiel ou partial du témoignage, les défaillances de la mémoire... Pour faire appel à une théorisation qui me semble éclairante et que rappelle Olivier Caïra : pour la philosophie de la connaissance, nous n'appréhendons du monde que des versions. Ce que nous appelons le monde est constitué de ces versions (Caïra 2011, 40). Peut-être même n'est-il constitué que de ces versions.

Comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, le témoignage, dans *Ceux qui restent*, a fait manifestement l'objet d'un travail d'organisation et de montage qui autorise, là aussi, à parler d'écriture (il peut y avoir écriture même si l'auteur n'invente pas une ligne). Le recours à la « non-fiction » n'élimine

ni l'élaboration artistique ni la dramaturgie. Pour Sarrazac, un cas limite comme celui-ci ne sort pas du champ du « drame-de-la-vie », donc, bel et bien, du drame (Sarrazac 2015, 217). J'aurais tendance, pour ma part, à le situer, comme les *Variations sérieuses* ou même *11 septembre 2001*, de l'autre côté de la limite, hors du champ, en tout cas, de la pièce de théâtre (alias le drame, dans son acception la plus conventionnelle). C'est, je le reconnais, une question d'appréciation — et un débat déjà ancien entre Jean-Pierre Sarrazac et moi. Si je m'autorise un crochet par la théorie du drame, je proposerais volontiers un schéma composé d'une série d'emboîtements : de la pièce de théâtre, qui se situerait au plus près du noyau du « drame absolu » (Szondi 1981), à la « forme dramatique », qui en serait l'élargissement, au point de faire éclater toutes les structures du drame, et enfin au « dramatique », principe transgénérique qui subsisterait en dehors du drame, jusques et y compris dans les théâtralités que Lehmann (2002) nomme abusivement « post-dramatiques » du fait de l'extension trop restreinte qu'il donne au dramatique, que les formes que prennent ces théâtralités soient dansées, musicalisées, performées...

Pour en revenir à *Ceux qui restent*, j'ajouterais que, pour faire fonctionner ce mode d'écriture (tout de même minimal) scéniquement, si le geste de mise en scène est, lui aussi, à ce point minimal qu'il pourrait quasiment s'annuler en tant que tel, il a bien fallu néanmoins que David Lescot imagine un *dispositif* dont j'emprunte la description à Jean-Pierre Sarrazac et qui participe de la dramatisation autant que de la théâtralité de l'œuvre⁷ :

Le dispositif scénique est très simple, qui rappelle, volontairement ou non, celui de la psychanalyse : deux chaises placées l'une derrière l'autre à une certaine distance qui permet l'écoute sans créer trop d'interaction. Lorsqu'ils se font les porte-parole des interviewés Wlodka et Paul, Marie [Desgranges] et Antoine [Mathieu]⁸ occupent la chaise de devant. Ils se postent sur celle de derrière lorsqu'ils tiennent le rôle de David [Lescot], l'intervieweur (Sarrazac 2015, 216).

Rapprochant *Ceux qui restent* d'autres « pièces » de David Lescot (méritant, elles, sans conteste, ce nom de pièces de théâtre), Jean-Pierre Sarrazac parle lui aussi de deux « pôles », invitant à « prendre en compte, pour chaque *opus*, la tension qui existe entre le pôle fictionnel et le pôle documentaire »

7 Le spectacle a été créé au Monfort le 9 avril 2013, à l'occasion du 70^e anniversaire de l'insurrection du Ghetto de Varsovie, dans une mise en scène de l'auteur, avec pour sous-titre « Paroles de Paul Felenbok et Wlodka Blit-Robertson recueillies par David Lescot ».

8 Les acteurs.

(Sarrazac 2015, 217). C'est aussi cette tension qu'Erika Fischer-Lichte élargit au théâtre dans son ensemble dans un article dont je cite l'incipit : « Quels que soient les lieux et les moments où le théâtre se passe, il se caractérise par une tension entre réalité et fiction, entre le réel et le fictif » (Fischer-Lichte 2007, 7). Elle en donne une première illustration par la condition même de l'acteur : si accomplie que soit dans certaines esthétiques sa « transformation » en personnage, nous verrons toujours sur le plateau un être hybride, en tension entre le personnage et l'acteur qui l'incarne.

Jacques Delcuvelierie, le metteur en scène du Groupov, auquel nous devons l'emblématique *Rwanda 94*⁹, parle très bien, dans le numéro déjà cité d'*Études théâtrales*, des limites incertaines entre réel et fiction, et de la nécessité de travailler sur cette limite (Delcuvelierie 2011, 142–144). Il cite Eric Duyckaerts, un autre membre du Groupov, qui, dans un échange de lettres datant de 1984, lui disait : « ce qu'on aime au théâtre c'est le Réel » (Delcuvelierie 2011, 141). Comment le démentir ? Je pense encore une fois à Pommerat : « Le théâtre, c'est ma possibilité à moi de capter le réel » (Pommerat 2007, 10). (Je reviendrai toutefois sur les deux sens de réel qui pourraient transparaître ici : le réel capté et le réel de la scène).

Eric Duyckaerts ajoute — et je crois pouvoir dire que la plupart des théories de la représentation vont dans ce sens (cf. Bougnoux 2006) : « Mais on ne peut pas s'arrêter là, car ce qu'on prend dans la gueule (quand ça arrive) est quand même de l'ordre de la représentation ». Jacques Delcuvelierie synthétise alors ce qui constitue pour lui la nécessité, non de la fiction en tant que telle, mais du travail sur la limite, ce qui me paraît beaucoup plus intéressant : « si l'ordre de la représentation scénique vivante n'existe qu'à s'extraire du Réel, il s'anéantit également dans sa proscription. Le théâtre n'est donc vivant qu'à se situer aux limites, ou plutôt à *produire* de la limite. Sinon il est mort, réifié, mécanique, momifié » (Delcuvelierie 2011, 142).

Jean-Marie Piemme écrivait encore, dans sa préface : « La mise en spectacle du monde réel par la télévision, la vidéo, la circulation des images par Internet n'est probablement pas étrangère à ce désir de “vrai plus vrai” qu'on enregistre avec une acuité grandissante sur les plateaux de théâtre » (Piemme & Lemaire 2011, 9). Il fait suivre, on l'aura compris, ce constat (hérité de Guy Debord) et cette hypothèse, d'une méfiance à l'égard de ce que peut produire cette quête au théâtre. J'y vois au contraire une chance pour le théâtre : la possibilité d'y produire un mode de « vérité » qui passe par la présence au monde. Car dans la description, indiscutable, de Piemme, ce

9 Création en mars 2000 au Théâtre de la Place, à Liège. On peut consulter, sur ce spectacle, le n° 67–68 d'*Alternatives théâtrales* (avril 2001).

que je lis, c'est, pour paraphraser Deleuze, le « devenir-fiction » du monde. Et j'élargirais, en notre XXI^e siècle naissant, ce que Deleuze disait au siècle dernier, parlant du monde comme d'« un mauvais cinéma, auquel nous ne croyons plus » (Deleuze 1985, 261). La Toile, qui n'est plus celle de l'écran de cinéma, lui donne raison au-delà de ce qu'il aurait pu imaginer. C'est tout le réseau des images, des *news* et du *storytelling* (Salmon 2007) dans lequel nous sommes pris, qui s'est mis à fonctionner comme une fiction — un mauvais feuilleton qui tisse notre quotidien, et face à quoi le théâtre sera toujours plus réel par l'expérience qu'il procure, en prise avec le vivant. À quelle(s) conditions ?

Nous sommes restés, jusqu'à présent, à l'intérieur (prisonniers, oserais-je dire) d'une conception de la fiction comme indissolublement liée à la représentation. Ce qu'on appelle un *a priori*.

Dans son livre, *Définir la fiction*, Olivier Caïra propose de cartographier la fiction selon deux catégories, l'une mimétique, l'autre axiomatique. Si la première, à laquelle on s'arrête habituellement, est de nature représentationnelle et le plus souvent narrative, la seconde permet de repérer des « fictions logico-mathématiques » et d'intégrer non seulement des « jeux d'aspect mimétique » comme les échecs ou, plus près encore du « pôle mimétique » (lui aussi raisonne en termes de « pôles »), le Monopoly ou le Cluedo, mais encore, en se rapprochant du « pôle axiomatique », des « jeux abstraits » comme les dames ou le go, voire des « défis mathématiques », les jeux vidéo constituant un mode hybride reposant sur un « substrat mathématique » mais étant « à vocation mimétique » (Caïra 2011, 87). Pas question non plus pour Caïra de se réfugier derrière un « tout est fiction », car, dit-il, citant Ludomir Dolezel, « si l'on appelle fiction la réalité, il faut inventer un nouveau mot pour la fiction » (Caïra 2011, 19) — d'où le caractère pervers voire mortifère de ce « devenir fiction » du monde qui bouleverse nos repères, dans lequel la décapitation réelle d'un otage réel se trouve non seulement filmée mais scénarisée et mise en scène. Le 11 septembre 2001 nous a fait entrer dans ce monde où la destruction des Twin Towers ressemblait à un film catastrophe ou, pire encore, à un jeu vidéo.

Sommes-nous aujourd'hui saturés d'un trop plein de fiction ou d'un trop plein de réalité ? Je disais plus haut que l'image des charniers d'Auschwitz, dans son indiscutabilité, donnait accès à la réalité de l'horreur. Et ce moment ne marque-t-il pas, de manière concomitante, le début d'un décollement par rapport à la réalité — puisque l'image n'est pas la réalité ? Symptomatique, la parole adressée par Lee Miller lorsqu'elle envoie les premières photos qu'elles vient de prendre à Dachau : « Je vous supplie de croire que c'est la vérité » (Penrose 1994, 150). Parole adressée à ses contemporains et,

au-delà, sans qu'elle le sût, à nous qui vivons au XXI^e siècle. Avec le développement exponentiel des médias puis d'Internet, nous sommes confrontés dans le même temps à une saturation de réel et à une saturation d'images. Si je reprends le cas des horreurs perpétrées par DAESH, c'est autant la fureur meurtrière de l'État islamiste que le média lui-même qui produit les actes de barbarie qu'il voudrait que nous voyions mais qui nous hantent même si nous ne les voyons pas. Ce sont ces actes qui, à force de jouer sur les modes de représentation propres à la fiction, nous tiennent lieu désormais de fictions, même si nous les savons réels — d'où l'effet de choc produit en septembre 2015 par la photo du petit Aylan noyé sur une plage turque, qui nous saisit parce que c'est une trouée qui laisse brutalement entrevoir le réel : preuve que le reste, nous ne parvenons plus à le percevoir comme tel, la réalité se trouvant, pour une large part, déréalisée. Comme par hasard, une photo : une image fixe qui arrête les flux de mots et d'images de la télévision et d'Internet. Un trou dans le tissu de l'imaginaire (puisque nous sommes toujours conduits à *imaginer* le réel quand nous ne le vivons pas), produisant un brutal effet de réel.

Et pourtant ce n'est qu'un *effet de réel*. Pour atteindre ce que j'appelle *l'effet réel*, celui qui met en jeu la mort et l'effroi, ne faut-il pas passer outre la représentation mimétique ? Ne faut-il pas la présence effective d'un corps dans un espace partagé¹⁰ ?

Cette coprésence — que l'on comprenne le rapprochement au-delà de son indécence — est aussi celle qu'instaure le théâtre.

Pour en revenir à la distinction opérée par Olivier Caïra, je retiens ceci, qui est, à mon sens, décisif :

Trancher le lien entre fiction et représentation, c'est s'affranchir d'une vision purement mimétique de la création, et admettre que l'homme peut *présenter* — et non *re-présenter* — des êtres et des relations entre ces êtres. [...] Si les espaces de la fiction et de la narration se recouvrent souvent, ils ne coïncident pas plus qu'ils ne se contiennent l'un l'autre (Caïra 2011, 30-31).

10 Je me dois d'ajouter un post-scriptum à ce texte que je relis après les attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Pour nous qui habitons cette ville, il y eut bien là un effet réel par irruption violente de l'horreur au sein de notre réalité. C'étaient nos proches qui étaient touchés, qui auraient pu l'être. C'était nous. Encore cet effet réel, pour ceux qui n'y furent pas saisis dans leur corps, touchés dans leur chair, dut-il lutter contre (ou composer avec) l'impossible représentation qu'en proposait sans discontinuer le flux des médias, avec la déréalisation obligée qu'il entraîne.

Je ne sais pas si la danse contemporaine ou certaines formes de théâtre performatif relèvent d'une pensée axiomatique, mais elles relèvent à coup sûr, pour l'essentiel, d'un mode de création non mimétique. Les théâtres « du présenter » (Chevallier 2015¹¹), en court-circuitant la représentation, semblent, du même coup, couper l'herbe sous le pied de la fiction (mimétique, s'entend). Jean-Frédéric Chevallier y voit une chance offerte au spectateur de se réapproprié une part importante du processus créatif, qui est de l'ordre à la fois de la perception, de la sensation, et de la pensée. Si ce que je vois sur la scène ne représente rien, si ce que je vois n'est que ce que je vois, la voie est libre pour mon imaginaire. Elle est libre aussi, ajouterai-je, pour une production de fiction(s) non préalablement écrite(s) ou préméditée(s).

Dans cette petite forme de 16 minutes qu'est *Crescita XII* de Romeo Castellucci¹², la puissance sensible, « vibratoire », de l'acte théâtral est telle, dans sa brièveté, qu'elle s'impose sans passer par la forme mimétique d'une fiction : un enfant joue au ballon dans un espace blanc, une « boîte » de lumière ; le noir se fait, accompagné d'un son extrêmement puissant et d'un souffle qui cueille physiquement les spectateurs, jusqu'à ce que la lumière revienne sur un espace vide. Certes, ce qui est montré ici, c'est une disparition. Mais je ne parlerais pas de fiction (toujours dans son sens mimétique conventionnel). Un enfant était là, et il n'est plus là. C'est donné comme tel, sans représenter autre chose que ce qui est montré. Dans son abstraction (pas de décor, pas de contexte, pas de noms, pas de personnages — quel est au juste ce bruit ?), ça a la netteté, si l'on veut, d'un axiome. Une suite quasi mathématique, que l'imaginaire du spectateur pourra transformer en fiction — plutôt, d'ailleurs, dans l'après-coup que pendant : pendant, la sensation, le faisceau de sensations, est trop fort. L'analyse qu'en produit Jean-Frédéric Chevallier me le confirme :

Dans un espace complètement blanc (murs, plancher et plafond), un enfant joue au ballon de toutes les manières possibles (avec les mains, les pieds, les genoux, le torse, la tête, etc.) en prenant bien soin de faire rebondir l'objet sur chacune des surfaces (les trois murs, le sol et le plafond). Lorsque les possibilités d'actions dans l'espace sont exténuées, l'obscurité survient. L'expérience ultime est mentale. Elle a lieu une fois épuisées les possibilités de l'espace (Chevallier 2015, 111).

Je vais faire un détour non théâtral par un autre exemple que j'emprunte à un remarquable article de Kathrin-Julie Zenker que l'on peut lire dans le nu-

11 Cf. aussi Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*

12 Festival d'Avignon, 2005.

méro d'*Études théâtrales* déjà cité. L'auteure y parle d'une expérience qu'elle a vécue en visitant le Mémorial de la Shoah, à Berlin, conçu par l'architecte américain Peter Eisenman. L'article s'intitule : « What you see is what you see » (« Ce que vous voyez est ce que vous voyez », la formule est de Frank Stella). Je lui emprunte sa description :

Entrons dans le « Mémorial pour les juifs assassinés d'Europe ».

Devant vous s'étale un champ onduleux de presque deux hectares, couvert de 2.700 stèles anthracite, disposées en quadrillage. Ces blocs de béton font chacun deux mètres et demi de long et un mètre de large, leur hauteur varie et augmente sensiblement vers le centre du champ, atténuée par une légère descente du terrain (Zenker 2011, 29).

Elle poursuit, un peu plus loin, décrivant au fur et à mesure son avancée :

Au centre du champ, vous êtes maintenant entièrement entouré de stèles. Elles reflètent votre visage quand vous les approchez. Elles semblent vous étouffer par leur opacité. Vous aimeriez dépasser cette surface qui fait écran, les ouvrir comme des boîtes et voir ce qui se trouve à l'intérieur. Le soupçon de quelque chose qui *manque* vous hante.

Le bruit de vos pas sur le pavé ondulé, sans orientation sur le chemin à prendre, votre champ de vision vous répètent la même image comme un film bloqué : un labyrinthe organisé dont vous ne comprenez pas le plan. Paradoxalement, entouré de masses de béton, vous sentez surtout ceci : une grande absence (Zenker 2011, 30).

Kathrin-Julie Zenker commente :

Eisenman donne très peu à voir, son œuvre semble vide de référence historique, fermée à toute narrativité. Mais [...] la simplicité du dispositif provoque une grande sollicitation de celui qui le traverse, une *expérience*¹³ [...] pleine d'images et de pensées, d'associations et de sensations (Zenker 2011, 30–31).

Si l'objectif que l'on se donne est d'atteindre le réel par le biais ou non d'une fiction (puisque telle est la question), le *mouvement* ici décrit permet d'appréhender un mécanisme de pensée se constituant au fil même de ce mouvement à partir, comme elle le dit, de sensations et d'associations. Ne s'agit-il pas alors, comme dans *Crescita XII*, de faire se lever cette pensée par le biais d'une *expérience vécue*, celle qu'offre une œuvre d'art non mimétique,

13 Je souligne.

un assemblage quasi abstrait... une axiomatique ? Car ce type d'œuvres nous place devant elles exactement comme devant du réel. Nous sommes devant une œuvre et nous sommes dans le réel. C'est à cette condition que l'expérience peut fonctionner. Elle s'accroît, dans le cas du Mémorial, de l'immersion dans une installation : nous ne sommes pas devant mais dedans. Mais j'éprouve la même chose devant certains spectacles de Castellucci comme *Crescita XII*, à propos desquels George Banu dit que « la fiction se trouve court-circuitée et nous plongeons dans l'expérience » (Banu 2009, 65)¹⁴.

Cette notion d'expérience vécue, plaçant le spectateur au centre, tout à la fois réceptacle et sujet, est cruciale. L'expérience individualise et singularise. Les mots que Kathrin-Julie Zenker met sur sa traversée du Mémorial ne sont pas ceux que d'autres mettraient, quand bien même ils pourraient s'y reconnaître. L'expérience est singulière, individuelle — et partageable. « Au lieu de créer une œuvre », conclut-elle, « Eisenman crée un dispositif d'expérience, un paysage ouvert » (Zenker 2011, 35).

Fiction vs non-fiction : l'opposition s'estompe alors devant un autre réel¹⁵, qui est celui, indiscutable, du vécu, de l'expérience vécue face à (ou en immersion dans) un objet artistique, expérience qui va lever dans l'imaginaire du spectateur, c'est-à-dire de chaque spectateur pris dans son individualité, toute sorte de mouvements singuliers : associations et sensations, mais aussi narrations plus ou moins fragmentaires, bribes de fictions. Dans cette perspective, la fiction au sens où on l'entend habituellement, soit la fiction mimétique, n'est pas nécessaire : elle est même une entrave, dans sa dimension représentative, au libre déploiement de l'activité spectatorielle, dès lors que celle-ci est intégrée au dispositif créatif. C'est là qu'en revanche les fictions axiomatiques d'Olivier Caïra peuvent nous aider à penser ce dépassement de l'opposition entre fiction et non-fiction en proposant des agencements à la limite de l'abstraction, échappant en tout cas au régime de la représentation sans annuler la production de fiction. Pour en revenir au constat fait en commençant, il semble bien, sans vouloir l'ériger en norme, que ce soit dans cette direction que se développe tout un pan de l'activité théâtrale contemporaine.

La question que je me pose alors est toujours la même — je veux dire celle qui me hante depuis quelques années : que peut l'écriture dramatique

14 Banu parle plus spécifiquement de l'utilisation de ce qu'il nomme « l'enfant-matériau » chez Castellucci.

15 Pierre Soulages a cette formulation très synthétique : « Il s'agit toujours du réel. Dans l'art figuratif, il est là sous forme d'apparence, dans l'art non figuratif, il y est sous forme d'expérience. » (Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, 66. Paris : Odile Jacob, 2000 ; cité dans Dodet 2015, 231).

face à cette puissance ? Quel positionnement peut-elle adopter ? J'invoque, dans un récent petit essai, des dramaturgies du moins de *mimèsis* possible (Danan 2013). Il faut entendre derrière cela : du moins de fiction mimétique possible. Il me semble que ce qui découle de ce qui précède serait la recherche de dramaturgies « fictionnantes » autrement, plus proches du pôle axiomatique défini par Olivier Caïra.

J'évoque, dans ce même essai, la pièce d'Ivan Viripaev, *Danse Delhi*. C'est une autre pièce de Viripaev, *Les guêpes de l'été nous piquent encore en novembre*¹⁶, que je voudrais prendre comme exemple d'une fiction de nature axiomatique. Dans cette pièce, trois actants désignés dans la liste des personnages comme Elena, Mark et Joseph, vont prendre la parole, au terme d'un assez long silence initial, précise l'auteur, en s'appelant respectivement Sarra, Donald et Markus. Ce décalage intrigant, jamais expliqué ni même relevé dans la pièce, une image me vient pour l'interpréter : ils sont comme des joueurs qui vont pousser devant eux des figures — celles d'un jeu d'échecs, par exemple. Un jeu d'échecs à trois, si l'on veut. Ce n'est qu'une image, qui ne saurait coller à la réalité du fonctionnement de la pièce dans son ensemble. Ce qui colle, en revanche, c'est que toute la « fiction » de la pièce va prendre pour point de départ un *problème* ainsi posé dès les premières répliques, avec une netteté que j'oserais dire mathématique :

MARK. Tu sais, Sarra, Markus ne pouvait pas être chez toi lundi dernier parce que lundi dernier il était chez Donald.

JOSEPH. Oui, c'est vrai, lundi Markus était chez moi, il est arrivé chez nous le dimanche tard dans la soirée et il est reparti tôt le mardi matin pour attraper à onze heures le train pour Stockholm.

ELENA. Donc, selon toi, je mens, Robert (Viripaev 2015, 11–12).

Dans une pièce policière ou dans une œuvre dramatique plus conventionnelle, ce problème trouverait à un moment ou un autre sa résolution. Celle-ci ferait le partage entre le mensonge et la vérité, le vrai et le faux, puisque, au nom du principe de non-contradiction, Markus ne pouvait être au même moment chez Sarra et chez Donald. Or, ce principe de non-contradiction va se trouver bafoué sans vergogne tout au long de la pièce, si bien que le lecteur ou le spectateur comprend — assez vite, même — que ledit problème ne trouvera pas sa résolution, *parce qu'il n'y en a pas*. L'auteur nous prend au piège d'un pur problème de logique dont il sait pertinemment qu'il est

¹⁶ Paris, Théâtre du Rond-Point, mars 2015, mise en scène de Sophie Cattani, Antoine Oppenheim et Michael Pas.

sans solution. La pièce avance alors sous l'apparence d'une série de variations dont on pourrait dire qu'elles tournent à vide si elles ne faisaient travailler à plein l'imaginaire du spectateur. Ces variations prennent la forme d'un jeu de révélations qui toutes se révèlent soit fausses soit sans prise sur le problème initial, le noyau dur de ces variations, leur thème indestructible. On fait, par exemple, appel, via le téléphone, à un témoignage censé venir du monde extérieur (comme s'il y avait une réalité garante de ce qui a ou n'a pas eu lieu) — comme s'il y avait une fiction mimétique reposant sur la création d'un univers fictionnel dans lequel des témoins peuvent dire le vrai et le faux. Or, les témoignages en question n'éclairciront jamais rien de manière décisive. La pièce joue ainsi, multipliant les pièges et les leurres, sur l'illusion qu'il y aurait un monde extérieur, alors que le monde de la fiction, totalement clos sur lui-même, ne représente rien.

Elle va se poursuivre ainsi, en « épuisant », pour reprendre le terme que Deleuze applique à Beckett et qu'utilisait Jean-Frédéric Chevallier à propos de *Crescita XII*¹⁷, une combinatoire invitant dans son jeu une fiction faussement mimétique, dont l'impossibilité à se constituer comme telle, me fait dire qu'elle est plutôt de nature axiomatique. Pour le dire autrement, un peu comme dans les jeux de rôles qu'analyse Olivier Caïra, c'est un « substrat mathématique à vocation mimétique », une machine à produire de la fiction indéfiniment, c'est-à-dire jusqu'à ce que l'on décide d'arrêter le jeu. Chez Viripaev, ce sont sur des questions existentielles que la pièce débouche (ce qui n'est pas nécessairement le cas dans les jeux de rôles) : la question, littéralement, du sens, dans un monde sans Dieu duquel toutes les possibilités de se raccrocher à un sens constitué ont été expulsées.

Je ne puis le déduire de ce seul exemple, car les « détours » de la fiction, comme dirait Jean-Pierre Sarrazac (2004), sont innombrables, mais il me semble que la question initiale, « la fiction est-elle nécessaire ? », a laissé insensiblement la place à une autre question, qui pourrait être : Comment produire encore de la fiction aujourd'hui ? Par quels processus ? Selon quelles modalités ? Et aussi : Quel type de fiction produire ? Il pourrait s'agir d'œuvrer en deçà de la représentation (par le jeu de fictions non immédiatement mimétiques), sur une limite — entre représentation et performance (ou « présenter »), entre fiction mimétique et fiction axiomatique. Cet espace-là, qui est notamment celui qu'Olivier Caïra assigne aux jeux vidéo, me paraît être celui de bon nombre d'œuvres théâtrales contemporaines. Au drame de s'en emparer.

17 Cf. *supra*, 295.

Je voudrais finir, pour ne pas conclure, par sept propositions :

- 1 Le théâtre est une machine à capter le Réel. Le cinéma et le roman en sont d'autres.
- 2 La manière propre au théâtre de capter le Réel est de faire advenir sur une scène un Réel qui ne préexiste pas.
- 3 Dans cette optique, la fiction mimétique peut sans dommages laisser la place à des modes de fictions non mimétiques.
- 4 Ce qui prime, c'est l'expérience vécue par chaque spectateur, qui pourra lever des fictions dans son imaginaire.
- 5 C'est parce que les médias, et tout particulièrement Internet, nous saturent d'un Réel médiatisé qui se pare des atours de la fiction, que le théâtre peut se donner pour tâche de faire advenir un Réel plus réel.
- 6 C'est parce que les médias, et tout particulièrement Internet, nous abreuvent de fiction mimétique que le théâtre pourrait se donner pour tâche de lui tourner le dos.
- 7 Le jeu des tensions entre fiction mimétique et fiction non mimétique d'une part, entre fiction et réalité d'autre part, peut être productif, et source de plaisir pour le spectateur, parce qu'il y a du plaisir à jouer, parce que plonger dans une fiction est un vieux rêve d'enfant toujours vivant ; parce que jouer sur cette limite, tout comme sur la limite entre fiction et réalité, est aussi un plaisir, intellectuel, sensible, déclencheur d'émotions, singulièrement proche de ce qui pourrait bien être le propre du théâtre.

Bibliographie

- Banu, Georges. 2009. *Miniatures théoriques*. Paris : Actes Sud.
- Bougnoux, Daniel. 2006. *La Crise de la représentation*. Paris : La Découverte.
- Caïra, Olivier. 2011. *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*. Paris : EHESS.
- Chevallier, Jean-Frédéric. 2015. *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Danan, Joseph. 2013. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Paris : Actes Sud.
- Delcuvelerie, Jacques. 2011. « Réel, fiction, hallucination : le combat avec l'ange ». Dans Piemme & Lemaire 2011, 135-145.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris : Minuit.
- Delle Piane, Emanuelle. 2015. *Variations sérieuses*. Manage : Lansman.
- Dodet, Cyrielle. 2015. *Entre théâtre et poésie : devenir intermédial du poème et dispositif théâtral au tournant des XX^e et XXI^e siècles*. Thèse de doctorat : Université de Montréal / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

- Fischer-Lichte, Erika. 2007. « Réalité et fiction dans le théâtre contemporain ». *Registres* 11–12 (printemps) : 7–22.
- Guénoun, Denis. 1997. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Belval : Circé.
- Kempf, Lucie, et Tania Moguilevskaia, dir. 2013. *Le Théâtre néo-documentaire. Résurgence ou réinvention ?* Nancy : Presses Universitaires de Nancy / Editions Universitaires de Lorraine.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Traduction de Ph.-H. Ledru. Paris : L'Arche.
- Lescot, David. 2007. *Un homme en faillite*. Paris : Actes Sud.
- . 2008. « Un théâtre presque documentaire ». *Théâtre/Public* 188 (mars) : 48–49.
- . 2012. *Le Système de Ponzi*. Paris : Actes Sud.
- . 2015. *Ceux qui restent. Entretiens avec Wlodka Blit-Robertson et Paul Felenbok*. Paris : Gallimard.
- Liddell, Angelica. 2012. « Rompre la barrière de la pudeur », entretien avec Christilla Vasserot, programme de La Casa de la fuerza. Paris : Théâtre de l'Odéon, 23–28 mars.
- Penrose, Anthony. 1994. *Les Vies de Lee Miller*. Traduction de Christophe Claro. Paris : Arléa / Seuil.
- Piemme, Jean-Marie, et Lemaire Véronique, ed. 2011. *Études théâtrales* 50, « Usages du “ document ”. Les écritures théâtrales entre réel et fiction ».
- Pommerat, Joël. 2005. *D'une seule main* suivi de *Cet enfant*. Paris : Actes Sud.
- . 2007. *Théâtres en présence*. Paris : Actes Sud.
- . 2011. Entretien avec Joëlle Gayot, émission Changement de décor. *France Culture*, 19 décembre.
- . 2012. *La grande et fabuleuse histoire du commerce*. Paris : Actes Sud.
- Salmon, Christian. 2007. *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2004. *Jeux de rêve et autres détours*. Belval : Circé.
- . 2012. *Poétique du drame moderne*. Paris : Seuil.
- . 2015. *Critique du théâtre 2. Du moderne au contemporain, et retour*. Belval : Circé.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.
- Szondi, Peter. 1981. *Théorie du drame moderne*. Traduction de Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Vinaver, Michel. 2001. *11 septembre 2001*. Paris : L'Arche.
- . 2002. Rencontre de Michel Vinaver et Joseph Danan. Dans *Le théâtre au Salon du Livre*, dir. Louise Doutreligne et Jean-Paul Alègre, 10–15. Paris : L'Avant-Scène théâtre.
- Viripaev, Ivan. 2010. *Danse “ Delhi ”*. Traduction de Tania Moguilevskaia et Gilles Morel. Paris : Les Solitaires intempestifs.
- . 2015. *Les guêpes de l'été nous piquent encore en novembre*. Traduction de Tania Moguilevskaia et Gilles Morel. Paris : Les Solitaires intempestifs.
- Zenker, Kathrin-Julie. 2011. « *What you see is what you see* ». Dans Piemme & Lemaire 2011, 29–35.

Modèle, partition et matériau dans l'écriture dramatique contemporaine : une solution

Carles Batlle i Jordà

Institut del Teatre

Modèles de représentation singuliers

Durant des siècles, les auteurs ont plié leur écriture aux patrons, conventions et exigences scéniques qui, de manière plus ou moins inconsciente, ont déterminé le nombre et le type de personnages, le choix et la disposition des espaces dramatiques et scéniques, la temporalité du drame, les moments de l'action montrés — ou non — sur scène, etc. Pour le dire autrement et paraphraser Joseph Danan (qui dans plusieurs articles stimulants s'est penché sur l'idée de « modèle de représentation » définie par Bernard Dort il y a maintenant 30 ans) : depuis les origines grecques du théâtre occidental jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le dramaturge a eu présent à l'esprit des modèles évidents de représentation. Il savait comment serait représentée son œuvre, « dans quel lieu scénique, dans quel type de décor, selon quels codes de jeu, selon quelle mise en scène, puisque la mise en scène dans son sens moderne n'existait pas » (Danan 2002, 193–194). Durant des années, ce lien entre le texte et la scène a creusé les fondements du malentendu selon lequel la mise en scène *re-présente* l'œuvre : le texte dramatique a un sens fini que la mise en scène ne fait que *transmettre*, *traduire* (et c'est pour cela que, au moment de la mise en scène, il faut *être fidèle* à l'écriture, car il faut en respecter l'essence).

Quand nous créons un album de photographies digitales, le programme nous propose des modèles par défaut. Si nous nous limitons à suivre les instructions et à remplir les pages avec des images, nous savons que le résultat — esthétique ou émotif — est assuré au minimum : l'album sera *consommé* et nous aurons une certaine garantie en ce qui concerne l'intérêt et peut-être même le plaisir du récepteur. Si par contre nous renonçons aux modèles par défaut (qui nous semblent schématiques et pas assez ambitieux), si nous décidons de créer de nouveaux patrons, alors deux choses peuvent

* Le résumé en castillan de cette contribution est paru dans la revue digitale (*Pausa.*), consulté le 20 juillet 2016, <http://www.revistapausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/>.

se passer : (a) nous ne nous en sortons pas ; en détruisant l'hypothèse de réception contenue dans le modèle (« le récepteur implicite », comme dirait l'Esthétique de la Réception), nous avons créé un produit personnel — créatif si vous voulez — mais finalement malformé, laid, ennuyeux et peu intéressant ; (b) au contraire, l'album réussit à établir de manière naturelle et loin des schémas prévus un dialogue entre la formalisation des images — son choix, sa mesure, son ordre, sa composition — et les contenus — les histoires — qui expliquent ces mêmes images. Il peut aussi arriver que cette cohérence nouvellement née soit satisfaisante pour le récepteur.

Associons maintenant la forme “ atemporelle ”, “ ahistorique ”, “ fixe ” du drame absolu, comme dirait Szondi (et les modèles de représentation qu'il suppose), avec ces modèles par défaut. À la fin du XIX^e siècle, quand les dramaturges ont commencé à penser faire disparaître le patron établi (de “ nouvelles formes ” demandait Trepliev chez Tchekov ; “ de nouveaux ordres ” pour le vin nouveau réclamait Strindberg), la relation *directe* entre le texte et la représentation se fissure, se diversifie. Le modèle de représentation que propose chacune des œuvres devient hétérodoxe, non homologué, *singulier* : il se redéfinit à chaque fois. À la différence des modèles de représentation traditionnels, ces *modèles de représentation singuliers* sont plutôt éphémères, et ils le sont parce qu'ils naissent toujours avec la volonté de générer des interlocutions originales entre le texte et la scène.

En détruisant le modèle, les auteurs modernes et contemporains savent, ou du moins ont l'intuition qu'ils risquent de perdre les *garanties* de réception que la structure renfermait (pensez à la formule éprouvée de la “ pièce bien faite ”). Ils savent qu'ils peuvent rester en marge, pris dans une spirale d'expérimentation qui ne parvient pas à valider les nouvelles hypothèses — ou stratégies — de réception. Ou dit d'une autre manière : que les récepteurs implicites que proposent les œuvres ne *fonctionnent* pas adéquatement... Mais malgré le danger, certains auteurs du XX^e et de ce début de XXI^e ont préféré se laisser séduire par la possibilité de proposer de nouvelles formes et de nouveaux modèles plutôt que de rester ancrés dans de vieux préceptes. Les idées nouvelles (les nouveaux contenus) appellent des formalisations inédites.

Ainsi, l'apparition du concept moderne de direction scénique (pour la première fois, le sens fermé du texte est mis en question, le directeur l'*interprète*) et la crise de la forme dramatique (Szondi 1988) ont permis que, durant les cent dernières années, l'écriture dramatique évite des modèles de représentation trop définis. « Un texte n'appelle plus tel ou tel type de représentation. Et une représentation ne suppose plus tel ou tel type de texte » (Dort 1986, 8). Le contexte théâtral s'est modifié — et se modifie encore — progressive-

ment : l'architecture théâtrale est devenue toujours plus imaginative, s'essaie à plusieurs reprises contre la disposition/séparation fixe — frontale — entre l'espace du jeu et l'espace du public, les concepts d'« interprète » et de « spectateur » s'évanouissent, les habitudes interprétatives — et le rôle et les styles de l'acteur — se sont radicalement modifiées, les possibilités techniques semblent infinies, la combinaison des modes discursifs est un fait... Il semble logique que les auteurs ne puissent pas — ou ne veuillent pas — inscrire un modèle de représentation durable et standard dans leurs œuvres.

Et pourtant les modèles durent. Ce sont des modèles *singuliers*, je l'ai déjà dit, mais ce sont toujours des modèles : que faire de ces patrons au moment de mettre les œuvres en scène ?

L'émancipation de la représentation

Dans la tradition théâtrale occidentale (surtout à partir du xvii^e siècle), la scène est subordonnée au texte. Par contre, dans la majorité des traditions éloignées de l'héritage européen, c'est le texte qui se soumet à la scène. Avec la crise des modèles de représentation, qui a commencé à la fin du xix^e siècle, cette dynamique se brise et un processus d'autonomisation progressive du théâtre par rapport au drame se met en place. La représentation — selon la célèbre expression de Bernard Dort — s'émancipe, il ne s'agit déjà plus de la « traduction ou décoration d'un texte ». Comme le dirait Michel Deutsch, il est dépassé ce temps où « une œuvre se construisait sur le papier et où le plateau ne servait qu'à illustrer ce qui était sur le papier » (1999, 111). L'idée n'est pas exclusivement apparue dans le milieu théâtral francophone. Selon Hans-Thies Lehmann, qui lui aussi rédige sa théorie du « théâtre postdramatique » en 1999, « la « mise en scène » doit être considérée comme une pratique artistique spécifique, comme une écriture scénique qui n'a point à être commandée par la logique du texte écrit » (2002, 9). En définitive, à mesure que la représentation s'émancipe — tout au long du xx^e —, le théâtre se libère de la littérature dramatique.

La question est la suivante : si l'idée de *traduction* ou de *transvasement* entre le texte écrit par l'auteur et la représentation de ce texte orchestrée par le directeur n'a plus de sens, quel sens cela a-t-il de continuer à parler de modèles de représentation, même si ces modèles sont *singuliers* ? Et si nous étions arrivés au moment où ces textes ne définissaient plus aucune sorte de modèle ? Quel sens cela a-t-il de parler de *littérature dramatique* (littérature conçue pour la mise en scène) ? Les textes sont condamnés à n'être que des *matériaux* textuels au service d'un projet scénique avec lequel bien souvent ils n'ont plus aucune relation directe ?

Émancipation du texte/extinction du drame ?

« Tous les éléments de son théâtre sont égaux. Le texte, la lumière, la chorégraphie, tout est de la même importance. [...] Chez Bob Wilson, l'interprétation est un travail que doit faire le spectateur. Son théâtre est donc le plus riche, et les textes peuvent exister librement. » La citation — *Le Monde*, 24-2-1988 — est tirée d'une célèbre interview avec Heiner Müller (que Bernard Dort reproduit aussi en définissant l'émancipation de la représentation). De l'auteur allemand m'intéresse surtout l'idée selon laquelle quand les éléments de la représentation sont libérés, le théâtre devient plus riche et le texte peut s'y associer librement. Ou, pour le dire autrement, *l'émancipation de la représentation* comporte, en retour, une *émancipation du texte*.

L'émancipation de la textualité dramatique commence à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, et son parcours est parallèle au processus d'autonomisation scénique défini par Dort. Mais il faut aller au-delà de la « crise du drame » : l'émancipation du texte — je glose librement à partir de l'opinion exprimée par Heiner Müller dans différents écrits — culminera sans doute quand le texte deviendra une sorte de « matériau » libre qui interagira avec le reste des langages du spectacle.

C'est une idée de liberté radicale et stimulante, une idée qui en même temps ne décrit qu'un des chemins parcourus par le texte dramatique au cours des cent dernières années. Seulement un : le chemin de la mort du drame. Depuis la position de Müller, la véritable autonomisation de l'écriture théâtrale passe indéfectiblement par l'effacement complet de tout « modèle de représentation » (qu'il soit *singulier* ou traditionnel) ; c'est-à-dire par l'annulation de toute prévision de la part de l'auteur textuel de ce que sera la composition scénique. Müller, lu ainsi, nie la survivance du drame (entendant « drame » au sens large, en tant que texte littéraire conçu pour la représentation).

Dans le même esprit mais de façon moins extrême, Joseph Danan en est venu, il y a maintenant trois ans, à interroger la viabilité des « textes écrits à l'ancienne dans la solitude de l'écriture dramatique, ces textes, bons ou mauvais, qui s'éloignent toujours plus [...] des pratiques vivantes de la scène » (2012, 104-105). Pour Danan, l'auteur théâtral d'aujourd'hui est le créateur scénique : c'est-à-dire le « créateur d'une œuvre scénique libérée de la nécessité de passer par une œuvre de théâtre antérieure ». Dans ce sens, notre critique est réticent à l'idée de parler de « pièce de théâtre », alors que cette étiquette « désigne un genre trop encombré de fable, de personnages, en un mot, de *mimesis* ». Danan — qui cite Jean-Pierre Sarrazac — est conscient que le drame a subi une constante réinvention. La question, aujourd'hui,

est de savoir jusqu'à quel point ce drame en pleine expansion régénératrice peut résister : « le point — dit-il — où l'œuvre dramatique s'effacerait devant le texte-matériau » (2013, 68–69).

La question est la suivante : devenons-nous croire que les processus d'émancipation du texte dramatique et de la représentation conduisent irrémédiablement — et paradoxalement — à l'extinction du drame ?

Sarrazac répondrait que non. Si, comme l'explique l'auteur, il est très correct « que nous nous émancipions du logo-centrisme qui désire que le drame se positionne en premier lieu et que le spectacle ne soit pas plus qu'une simple traduction », il faut se souvenir que le drame, ayant gagné en autonomie, est devenu une œuvre incomplète, trouée (les fondateurs de l'Esthétique de la réception parleraient d'« espaces vides »). « Une œuvre avec des lacunes — argumente Sarrazac qui cite José Sanchis Sinisterra — a de multiples possibilités d'exister dans différentes représentations » (2008, 155). Ailleurs, le professeur Erika Fischer-Lichte (2015) : « Un texte n'est jamais complet — dit-elle —, c'est le récepteur qui l'achève. Cette certitude partagée, n'a pas seulement empêché la “ mort du drame ”, mais elle lui a donné des ailes ».

Le retour du texte

L'autonomie de l'écriture, au-delà de la dérive postdramatique du “ texte matériau ” annoncée par Müller, a produit ces vingt dernières années, et parallèlement au boom — pour le dire de manière vulgaire — *performatif*, un important développement de la textualité dramatique à l'intérieur et à l'extérieur de l'Europe (développement qui a souvent été sous-estimé ou ignoré). En ce qui concerne les “ textes-partition ”, ou si vous préférez — alors que je n'ai pas fini de définir cette catégorie — de littérature dramatique à part entière.

Des festivals, institutions et théâtres dédiés exclusivement aux “ nouveaux textes ” ont surgi (je me félicite du titre de présentation de la célèbre biennale de Wiesbaden : « Neue Stücke aus Europa / New plays from Europe »), les prix se sont multipliés (locaux ou d'envergure internationale), les associations d'auteurs se sont rénovées et leur activité s'est étendue à l'étranger, on a créé des projets internationaux d'auteurs en résidence, des ateliers d'écriture, des bases de données, des échanges de lectures dramatisées, des programmes de traduction, des éditions plurilingues, etc. Les institutions comme cette même biennale de Wiesbaden (auparavant située à Bonn), le Stückemarkt de Berlin, le Royal Court en Angleterre, la Maison Antoine Vitez en France ou la Sala Beckett/Obrador Internacional de Dramatúrgia de Barcelone, entre autres, ont fourni un travail considérable. Il est certain que

ces dernières années, la crise qui a commencé en 2007–2008 a affaibli la portée de ce développement — qui a commencé à une époque d’abondance économique — mais malgré tout, l’onde expansive continue à porter ses fruits. Je ne sais pas si j’exagère peut-être, mais j’oserais affirmer que jamais comme ces dernières années, la littérature dramatique n’a été aussi vivante sur notre continent. Selon Thomas Ostermeier, « la théorie du théâtre postdramatique est aujourd’hui dépassée car les conflits dans les sociétés contemporaines deviennent à nouveau si forts que le drame revient en force dans la vie, et le théâtre doit bien s’en faire l’écho » (2006 ; cité par Sarrazac 2007, 17)¹.

Le phénomène débute à la fin des années 1980 et surtout au début des années 1990, et se définit souvent comme “ un retour au texte ”. Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, Michel Vinaver ou Valère Novarina utilisent l’expression en France. En Catalogne et en Espagne, ce sont des auteurs et critiques comme Jaume Melendres, Josep M. Benet i Jornet, Maria José Ragué, Enric Gallén, Sergi Belbel ou José Sanchis entre autres. C’est la même chose dans le reste de l’Europe... Pourtant, il faut reconnaître que l’expression est usée. Certains² — comme aujourd’hui Michel Vinaver³ — l’utilisent curieusement pour revendiquer la suffisance du texte tenu à l’écart du caractère arbitraire de la mise en scène. Inutile de le souligner, ce type d’approche plaît assez peu : il semble que l’étiquette fasse allusion à un supposé retour de la hiérarchie du texte, par-dessus la mise en scène, et, par là, à une idée conventionnelle de la représentation. Au lieu de parler d’un drame rénové — émancipé de la représentation, au lieu de parler d’un boom de la dramaturgie contemporaine, les défenseurs de cette approche se limitent à se plaindre du statut du texte dans le théâtre de la fin du millénaire. De fait, ils revendiquent une littérature dramatique qui soit un art indépendant de la mise en scène... Et il ne s’agit pas de cela : le « retour du texte » ne suppose

1 Voir, dans le même esprit, Ostermeier 2001 et Ostermeier 2012.

2 Avec un peu de retard par rapport au phénomène, la revue *Littérature* — Valère Novarina ou Patrice Pavis y ont participé — se demande en 2005 : *Théâtre : le retour du texte ?* On y souligne qu’après une période « d’indépendance d’un art théâtral vivant, tenant à se débarrasser de la momie du texte », l’importance « du texte de théâtre [...] semble à nouveau s’affirmer » (3). Cependant, il ne s’agit pas tant de faire le compte rendu de l’éclosion du drame durant ces dernières quinze années mais simplement de revendiquer la nécessaire autonomie de l’écriture théâtrale.

3 Vinaver se plaint du fait que « au cours des trente dernières années, le metteur en scène a acquis un statut nouveau, celui de *l’auteur du spectacle* qui utilise des textes pour créer sa propre œuvre » (1998, 140). Dans cette perspective, le directeur qui travaille les textes contemporains, « en fera toujours trop », se sentira obligé de « ajouter de la valeur » au texte, de lui injecter sa propre personnalité créatrice. Seule dans la lecture à voix haute — ou par une mise en scène très dépouillée — les pièces peuvent garder leur essence.

pas un retour à la forme dramatique classique, ni la récupération d'une hiérarchie perdue. Par cette expression, on définit l'éclosion d'un « nouveau paradigme dramatique » (Sarrazac) ; un paradigme qui, suivant l'apparition d'une relation directe entre la forme et le contenu, s'est étendu depuis l'aube du drame moderne jusqu'à aujourd'hui.

Textualité dramatique et textualité postdramatique

Il est facile de trouver des exemples de ce que j'ai appelé peut-être exagérément le *négationnisme*. Hans-Thies Lehmann, par exemple, se nie à reconnaître dans ses textes — jusqu'à ceux de ces dernières années — le boom dramaturgique du tournant du siècle. D'un côté, il ne peut nier l'évidence : si dans les années 1980, le texte s'oriente encore vers le théâtre visuel, dans les années 1990 — et il le reconnaît — surgit une nouvelle approche du texte (2002 ; 2010). Malgré cela, la relation entre le texte et la scène « continue d'être polémique ». alors que, selon le critique, il existe des textes poétiques, narrations, et même des études théoriques qui peuvent être mis en scène. Il y a aussi des textes dramatiques qui peuvent être mis en scène avec des moyens postdramatiques. Bien entendu, le théâtre dramatique continue à être présent. Le langage est un élément très riche et irremplaçable au théâtre. De même, le fait que la notion de théâtre se transforme, au point que le texte dramatique n'est plus au centre mais un élément de l'événement théâtral, n'implique pas qu'il disparaisse. Simplement, il change de statut et, ce faisant, crée de nouvelles possibilités au lieu d'éliminer les anciennes (Lehmann 2008).

On en déduit que la nouvelle approche de la textualité ne suppose pas un resurgissement — je cite encore Lehmann — d'une « dramatisation conventionnelle ou un simple retour au texte » (2010, 319), mais elle met en évidence l'augmentation de la présence du langage verbal dans les mises en scène postdramatiques (en comparaison avec la densité de ce langage verbal dans la production performative des dernières décennies). Ainsi, la nouvelle textualité sera poétique, essayiste ou narrative, mais pas spécifiquement dramatique. Si on monte une œuvre dramatique, elle perdra sa structure prédéterminée au service du *dispositif* ou du *montage* postdramatique. Quand Lehmann dit que « le théâtre dramatique est toujours présent », il se réfère à la présence d'œuvres classiques avec une mise en scène traditionnelle dans certains théâtres.

Dix ans après avoir défini le « postdramatisme », et évaluant la répercussion du concept dans la théorie et la pratique théâtrale d'aujourd'hui, le critique allemand souligne une fois de plus (je l'avais déjà commenté dans la préface de l'édition française de son livre), que la « parole postdramatique

décrit l'esthétique et les styles de la pratique théâtrale, et thématise l'écriture, l'écriture dramatique ou le texte théâtral, seulement de manière marginale » (2010, 311). Cette précision me plaît. Pourtant, paradoxalement, Lehmann s'attache à différencier une « textualité dramatique » et une autre qualifiée de « postdramatique ». Comment comprendre cela ? Peut-on faire du théâtre postdramatique avec des textes dramatiques ? Nous le répétons : oui, il suffit de défaire le *modèle* et les modèles de représentation implicites présents dans le texte ; c'est-à-dire, d'utiliser la parole comme un *matériau*. D'un autre côté, on suppose qu'il y a une textualité qui est directement postdramatique et qu'elle est donc conforme aux « textes-matériau ». Sarah Kane illustre parfaitement ce choix.

En effet, dans un article publié huit ans plus tôt, Lehmann défend que, avec *4.48 Psychose*, le texte dramatique a cédé devant la configuration postdramatique grâce à l'usage de semi-dialogues, poésie, chiffres, fragments de conversations, indétermination des locuteurs, etc. (Lehmann 2002a). En 2010, l'auteur a soutenu la même analyse : « Sarah Kane — affirme-t-il —, dont l'écriture s'éloigne toujours plus des restes du théâtre dramatique, a presque incarné l'exemple parfait de la textualité postdramatique dans ses premières œuvres, comme dans *Blasted*, et surtout dans *4.48 Psychose* » (315).

L'exemple est parlant. Est-ce que cela signifie qu'il n'est plus utile pour les nouveaux textes dramatiques — qui expérimentent la fragmentation et l'hybridation dans leur parcours volontaire d'émancipation — de proposer des modèles *singuliers* de représentation ? Est-ce que cela veut dire que, assumant une grande marge de liberté au moment de procéder à la traduction scénique des textes, il ne faut plus se fatiguer à proposer des patrons, des modèles ou des « invariants », comme dirait Joseph Danan (2002, 200) ?

Dans le prologue de l'édition castillane de son livre, en 2013, Lehmann se plaint que ses écrits ont souvent été lus « comme une négation générale du théâtre de texte » (13-15). Ce n'est pas étrange. Finalement — dit le critique —, « devant le développement actuel du milieu médiatique et technologique ; devant la compétence que génère la propre performance médiatique ; et devant notre rapide éloignement des images de ce qui est humain de l'époque bourgeoise — que firent fleurir le théâtre dramatique — il n'est pas possible d'espérer un retour du drame au centre de la vie théâtrale ». Lehmann questionne la survie du « théâtre dramatique », car il est lié à des « préconditions historiques qui disparaissent de plus en plus ». Il croit qu'« il n'est pas probable que la sensibilité moderne d'aujourd'hui revienne à la structure dramatique ». Par conséquent, il ne croit pas « que puisse réapparaître la vision étroite du théâtre dramatique » (Lehmann 2012). La conclusion est claire : quand il parle de « drame », le critique parle

toujours du « drame absolu » ; son idée de postdramatisme ne reprend ni n'analyse les nouvelles « partitions » textuelles du changement de millénaire (qui se sont elles aussi émancipées du « drame absolu »). Ou il n'en recueille que quelques-unes, comme *4.48 Psychose*, qui, selon lui, peuvent être lues comme des « textes-matériau ».

Mais que se passe-t-il avec des textes importants de la même époque (et rédigés avec une même sensibilité) ? Comment comprendre *Atteintes à sa vie*, de Martin Crimp ? Est-ce un « texte-matériau » ? Combien de fois l'œuvre n'a-t-elle pas été définie comme un des jalons de la « textualité postdramatique » ! ? Il est certain qu'on n'y trouve plus la catégorie de personnage, que les locuteurs ne sont pas définis, que le composant narratif questionne l'idée de représentation... Malgré cela, personne ne peut nier, par exemple, que l'ordre des scènes reste important — l'auteur lui-même se dévoile dans le texte et nous rappelle de temps en temps où en sont nos doutes et nos émotions (nos déductions et attentes). Ainsi, la tentative frustrée de restituer l'histoire de la part du récepteur est orchestrée, prévue ou projetée par l'auteur. Il est vrai que Crimp prétend mettre en évidence nos habitudes réceptives et qu'ils les remet en cause en jouant avec elles. Cela n'empêche pas que l'œuvre contienne un patron.... Pour ne pas parler d'autres textes du même écrivain, difficilement classables comme drames. Le projet de *La campagne* ou celui de *La ville* ne peuvent être mis en question. Mais alors, si ces œuvres ne sont pas des « drames absolus », ni de la « textualité postdramatique », que sont-elles ?

Et que se passe-t-il dans l'œuvre d'un auteur de l'envergure de Roland Schimmelfennig ? Faut-il croire que ses textes suivent une « textualité postdramatique » comme ceux de Kane ? Lehmann semble l'affirmer. À propos d'un texte comme *Une nuit arabe*, il soutient que « dans le théâtre postdramatique, il est habituel que la voix du performeur narre comme si ce qu'il racontait avait eu lieu longtemps auparavant. Dans ce sens, il ne s'agit pas tant déjà de l'événement théâtral sinon de la performance de la narration [...] qui s'intensifie au-dessus de lui. » (2008). L'observation est correcte. Mais on ne peut ignorer que, dans *Une nuit arabe* précisément, le patron du vaudeville est très présent, que la rupture des stratégies de ce genre avec l'irruption inespérée de l'onirique est étudiée à l'intérieur d'un modèle de réception prévu, qu'il est impossible de nier la survivance de micro-actions insérées dans le récit ou que, en fin de compte, l'histoire est centrale (présentée pour être restituée et, en définitive, pouvant être restituée) et avec elle — si la représentation est mise en question — l'action dramatique et les personnages (qui seront parfois à un premier niveau dramatique et, parfois, à un second niveau narratif).

Un dernier exemple de négation du « nouveau paradigme du drame ». Selon Óscar Cornago (2010), les défenseurs du « retour au texte » ont associé le concept à une idée déterminée de « retour de l'histoire ». Dans cette perspective, durant les années du débat sur la postmodernité et la globalisation, durant les années de la richesse économique de signe néo-libéral, on va vouloir se distancier des décennies précédentes (années 1960 et 1970) « en termes d'expérimentation, d'avant-garde et de tentatives » et on va revendiquer à nouveau l'histoire. Mais pas une histoire « normalisée », une histoire catastrophique :

Il est un peu naïf, si ce n'est intéressé et en tous cas très représentatif, l'argument qui, profitant de la normalisation, tenta de clamer à partir des années 1980 par le biais du théâtre : *le texte est revenu ! le texte est revenu !* C'est-à-dire que l'histoire est revenue, comme une sorte de cri du salut devant la progression du dénommé théâtre sans texte. L'histoire n'est pas revenue pas, parce qu'en réalité elle n'était jamais partie, ce qui est revenu, c'est la nécessité, non pas des textes, dans le sens où on réclamait, comme stratégie d'organisation d'un matériau scénique, non pas la parole, mais une parole autre, historique pour ne pas raconter des histoires, mais pour être dite depuis un présent, essayant ainsi de faire front devant ces récits qui la submergeaient sans prévenir, ce qui est la seule manière comme l'histoire et les accidents arrivent (267–270).

Selon moi, ce qui est *naïf*, c'est de vouloir nier l'éclat de la nouvelle dramaturgie et de confondre de manière intéressée l'idée de « retour du texte » avec celle du retour d'une histoire conventionnelle ou « normalisée ». Ces dernières années, le drame contemporain a plongé dans la crise de l'histoire, il en a questionné l'existence (ou la possibilité de reconstruction), il s'est réclamé de la soustraction et a joué avec l'inertie du récepteur devant des habitudes de réception conditionnées par la nécessité de restitution de l'histoire, il a dynamité les catégories de personnage et d'action, a violenté la composition classique à partir de principes comme aujourd'hui la nouvelle catastrophe — déjà nommée —, a questionné à plusieurs reprises la linéarité, la causalité, le caractère complet, pour ne pas dire les notions de climax et de dénouement. On ne peut pas dire que l'idée de « retour du texte » a été défendue par le désir de faire une régression calme vers les histoires de toujours. Plus encore : les textes compris comme une « organisation d'un matériel scénique » sont revenus, sans toutefois revenir à l'antique hiérarchie que leur donnait le drame absolu. Et ils sont bien revenus ! Nous le verrons dans la définition de « partition » dans les lignes qui suivent.

Il y a quelques années, la préface de José A. Sánchez à l'édition en castillan de *Teatro posdramático*, a mis, selon moi, les choses à leur place. D'après

Sánchez, le théâtre postdramatique n'est pas un théâtre sans drame, mais un théâtre qui suggère un conflit avec le concept bourgeois de théâtre qui avait assumé l'hégémonie du théâtre littéraire sur le spectacle. L'autonomie des arts de la scène par rapport au drame — dit Sánchez — « ne constitue pas en soi une négation du texte, ni même du drame, mais l'établissement d'un champ de création depuis lequel est possible la collaboration ou le dialogue avec la littérature (dramatique ou non), comme la redéfinition du concept même de drame » (Sánchez 2013, 18). C'est ce que nous allons voir.

Le « nouveau paradigme » du drame

En 2007, Jean-Pierre Sarrazac, fatigué de voir comment la nouvelle catégorie de Lehmann supplantait sa conception rhapsodique (en même temps qu'elle servait à prédire la mort du drame), lance une intéressante « réponse au postdramatique ». Sarrazac cite d'abord la « représentation émancipée » de Dort et assume pleinement le fait que, au xx^e siècle, le théâtre se libère de la littérature dramatique ou, et c'est l'équivalent, que la forme dramatique n'est plus nécessairement le fondement du théâtre (« il existe tout un théâtre qui ne consiste plus dans la mise en scène d'un drame préalablement écrit »). Cela n'est aucunement « une perte pour le drame ou, encore moins, la perte du drame » (2007, 8). Bien au contraire, l'évolution de la forme dramatique — explique-t-il — est sortie gagnante de ce processus d'émancipation. Grâce aux avancées d'une scène libérée du textocentrisme, elle a pu éviter la « pétrification » et s'est constamment renouvelée jusqu'à aujourd'hui. À l'inverse, grâce à l'émancipation d'un drame libéré de modèles de représentation excessivement étroits, le théâtre a trouvé des solutions scéniques impensables jusqu'alors. Sarrazac, par conséquent, reproche à Lehmann les « considérations sur l'obsolescence et, pour tout dire, sur la mort du drame. On aura compris que ce que nous entendons contester dans la notion de postdramatique, c'est justement qu'elle se définit historiquement comme post... dramatique » (8-9).

Lehmann reprend les idées de Theodor Adorno qui, dans les années 1960, annonçait la crise terminale du drame parce qu'il le considérait incapable d'expliquer le monde après d'Auschwitz et Hiroshima. Dans cette perspective, essayer d'aborder dramatiquement l'ère atomique pouvait sembler ridicule : toute fable représentée sur scène minimiserait l'horreur de l'anonymat historique « en la faisant passer dans des caractères et des actions humaines » (9). L'argument est récurrent et il a des survivances au-delà des considérations sur les conséquences de la Deuxième Guerre mondiale. Actuellement, par exemple, la viabilité de la fiction est souvent mise en question à la suite du

développement des dramaturgies du réel et du témoignage, de l'implication directe de protagonistes de l'histoire dans les spectacles. Comment écrire un dialogue fictif d'horreur et de désespoir après avoir écouté le témoignage — le document — direct d'une des victimes du massacre du Rwanda ?

À partir d'Adorno, donc, on suppose que l'aventure du drame moderne arrive à un point critique avec la dramaturgie de Samuel Beckett (que le philosophe allemand définit comme « terminal »). Les voix critiques qu'exaspèrent cet « après Beckett » défendent que le théâtre a accédé à l'extrême du silence et que, par conséquent, la continuité de l'écriture dramatique n'est déjà plus possible. Sarrazac reproche à Lehmann de reprendre cette sorte de discours sans complexe ni mesure : si le drame n'existe plus après Beckett alors, logiquement, il est facile de classer comme postdramatiques les œuvres d'auteurs postérieurs, comme aujourd'hui Handke, Deutsch ou Koltès, sans faire attention à la possible définition de patrons dans leurs pièces, en ne s'intéressant qu'à leur possible *matérialité*.

Il se peut que tout cela — tout le débat — soit dû à un malentendu, petit ou grand, sur ce qu'est ou a cessé d'être le « drame » ? La polémique n'a certainement pas de sens si on n'arrive pas à un accord sur ce qui définit les catégories utilisées. Jean-Pierre Sarrazac utilise le mot « drame » (comme moi-même je tends à le faire) au-delà de son assimilation à une idée de « drame absolu » ou, si on préfère, à la notion de drame de l'ère bourgeoise, comme il semble que le fasse Lehmann (qui ainsi l'éloigne de toute notion de contemporanéité). Sarrazac étend la catégorie à une bonne partie des constructions textuelles de la modernité et de la postmodernité. L'auteur, qui comme on l'a vu, refuse la « mort du drame », spéculer sur une « mutation lente » ou un « changement de paradigme ». Cette mutation, cela fait plus de cent ans qu'elle dure : ainsi, il y a des moyens ou ruptures qui apparaissent dès l'époque de Tchekov ou Strindberg — comme la fragmentation de l'histoire, la déconstruction du dialogue ou la désintégration du personnage — que nous trouvons toujours dans les productions de dramaturges contemporains d'aujourd'hui, tels Kane, Fosse ou Koltès.

Depuis la crise du drame à la fin du XIX^e siècle, le nouveau drame a assimilé des procédés et s'est modifié sans cesse. Aujourd'hui, il évolue toujours ! Si, il y a des années — explique encore Sarrazac —, le drame (le drame absolu) était un « drame-dans-la-vie » (avec un changement de destin, collision dramatique et développement ordonné de l'action), depuis la crise du drame, nous pouvons parler de « drame-de-la-vie » (qui touche les unités de temps, d'espace et surtout l'action et s'étend au long d'une vie grâce à des moyens d'ordre épique, comme la narration qui contrôle le temps ou l'utilisation du montage).

Le nouveau drame est un drame « dédramatisé ». Mais il ne cesse pas pour autant d'être drame. Simplement, il explore l'« infradramatique ». Avec cette dernière catégorie, on explique bien la dimension disons réduite des personnages, des événements et des conflits, on envisage aussi l'importance de la « subjectivisation » et de la « relativisation qui marque ces événements et micro-conflits ». D'autant que l'infradramatique déplace le centre du drame depuis la relation interpersonnelle vers l'homme seul, « l'homme séparé », ou le « sujet divisé », comme dirait Valentina Valentini (1991). Nous parlons en définitive d'un nouveau paradigme dramatique qui a évolué lentement vers l'actualité, qui a intégré les aspects intrasubjectifs, qui joue avec les moyens de la perspective (jusqu'il y a peu réservée exclusivement à la narration) et qui établit un principe basique de *relativité* (des pensées, des valeurs, des actions et de l'histoire). Comme le note le professeur Sarrazac, le « nouveau paradigme » du drame joue avec « la forme la plus libre, mais pas l'absence de forme » (Sarrazac 1981 ; 2012). Une idée qui est primordiale quand Sarrazac parle de « rhapsodie » et qui est à la base de mon concept de « partition »⁴.

Partition⁵ et modèle de représentation *singulier*

Le postdramatisme, dans la bouche de Jean-Louis Besson, « revendique la scène comme un point d'intervention et non comme une transcription » d'une réalité qui lui est externe. C'est « une réelle exigence d'autonomie du théâtre vis-à-vis du drame » (Besson 2008, 146–147). Tout indique donc que pour les défenseurs d'une « textualité postdramatique », l'œuvre de théâtre avec son « déroulement réglé, sa structure dramatique contraignante, la dramaturgie interne qui la constitue », est perçue comme « l'ennemi à abattre » (Joseph Danan 2013, 28).

La question est la suivante : si nous voulons continuer à écrire des textes pour le théâtre, quelle alternative nous reste-t-il ? « Quelles écritures dra-

4 Avec la *Poétique du drame moderne*, l'auteur fait un pas en avant dans la défense du drame contemporain : il faut repenser en termes de coexistence et de tension *nécessaires* ce que Peter Szondi et Bertolt Brecht ont considéré comme une contradiction entre de nouveaux contenus et des formes obsolètes. Dans ce sens, il faudrait valoriser positivement « un facteur auquel jamais Szondi, ni Lukács, ni Hegel n'auraient songé : le règne du désordre. [...] Depuis Ibsen, Strindberg et Tchekhov jusqu'à Kane, Fosse, Lagarce ou Danis, la dramaturgie moderne et contemporaine n'a jamais cessé d'accueillir le désordre » (2012, 13).

5 Après avoir écrit ces pages, j'ai eu l'occasion de connaître l'équipe de recherche « Manufacture. Partition(s) », dirigée par la docteure Julie Sermon, qui mène une recherche intéressante autour du concept de « partition ». Voir : http://www.hetsr.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=1131&Itemid=335 (consulté le 20 juillet 2016).

matiques — se demande le même Danan — peuvent se révéler compatibles avec la valeur performative que cherche la scène actuelle ? » (2012 : 91). Il existe certainement des « textes sans dramaturgie » (textes-matériau), des « dramaturgies sans texte » et des « textes dramatiques sans mots ». Mais peut-il y avoir des *œuvres de théâtre contemporaines*, des textes dramatiques à part entière ? C'est-à-dire, des textes avec une dramaturgie (puisque les textes sans dramaturgie sont des « matériaux ») ? Les œuvres de théâtre, qu'elles soient anciennes ou contemporaines, sont-elles condamnées, à se transformer en « matériaux » au service d'un élan créateur postdramatique ?

Il semble évident que ce qui dérange, c'est le lien entre le texte et la dramaturgie (due à l'écrivain), ou la mise en place d'un patron et donc, d'une certaine manière, le maintien approximatif d'une valeur axiale ou matricielle du texte. Cela veut dire que la survie du drame passe par la violence faite à la fameuse émancipation de la représentation ? En aucune manière. Pour répondre à la question précédente, il vaut mieux, même si c'est de manière provisoire ou en première instance, approfondir une distinction jusqu'ici inédite : la différence entre « partition » et « modèle de représentation ».

Le professeur Danan, par exemple (2012, 106 ; reprenant Danan 2002), oppose les textes qui proposent un « modèle de représentation » aux « textes-matériau » : les premiers étant conçus « avec vues sur scène » pendant que les seconds sont « exemptés de toute préoccupation en rapport avec la scène ». Au milieu, circuleraient des propositions — la référence est Beckett — capables d'inventer « pour chaque œuvre et pour toutes les œuvres leur propre modèle de représentation ». En conclusion, si les textes *avec dramaturgie* (les « partitions ») s'opposent aux « textes sans dramaturgie » (« textes-matériau »), et que les « matériaux » sont ce qui s'oppose aux textes par un « modèle de représentation » inhérent, il semblerait logique de déduire que les « partitions » et les « modèles de représentation » sont des mots distincts pour définir une même chose.

Cependant, la dramaturgie touche tant la composition textuelle que le mouvement du texte vers la scène. Finalement, Danan lui-même le dit dans son célèbre travail sur la conceptualisation de la dramaturgie (2012, 11-73), ou José Sánchez, qui considère que « la dramaturgie est au-delà ou plus près du texte, [qu']elle se résout toujours dans la rencontre instable des éléments qui forment l'expérience scénique » (2010, 19). Grâce à cette double acception du terme, la notion de « partition » peut avoir une portée plus large, dépassant ce que lui confère la notion de « modèle ».

Il est certain que parfois les « partitions » contemporaines exigent le respect de l'esprit ou de la littéralité de certaines didascalies, ou qu'elles s'arrêtent à des indications qui font allusion au ton, à l'atmosphère ou au rythme

du spectacle. Mais ces orientations relient les « partitions » à la proposition d'un « modèle » ou d'un modèle non conventionnel, « singulier » avons-nous dit (la voie du milieu que nous avons soulignée il y a un instant). Malgré cela, il est clair aussi qu'il y a des « partitions » qui traitent uniquement de questions d'ordre ou de complétude textuelle, c'est-à-dire de stratégie réceptive.

Nous l'avons dit : le drame contemporain fuit les modèles représentationnels fixés ou assumés de la dramaturgie classique. Ayant gagné en autonomie (émancipation du texte), il s'est transformé en une textualité incomplète, trouée. Les œuvres contemporaines définissent des « modèles de représentation singuliers » en fonction d'un principe d'ouverture. Le modèle existe donc, mais il permet autant de mises en scène que de lectures possibles. Cependant, que l'œuvre permette des dispositifs scéniques divers, que ce « modèle singulier » soit ouvert, que les manières conventionnelles de représentation aient été proscrites ne veut pas dire que le texte ne définisse pas un patron ou qu'il propose certaines exigences ou certains « invariants » de plus.

Les œuvres contemporaines peuvent spécifier des indications qui se réfèrent à la distribution de l'espace, à l'organisation de la temporalité, au type d'interprétation, etc. Et elles peuvent le faire, comme nous l'avons déjà précisé, depuis un principe d'ouverture fondamental. Ces indications forment, dans une large mesure, l'essence de leur « modèle singulier », mais, et j'insiste, ce ne sont pas les seuls éléments qui constituent la « partition ». Souvent, ce qui définit l'axe matriciel de la pièce, c'est une configuration strictement formelle qui n'oriente pas ni ne préfigure les options de représentation de manière évidente.

Wolfgang Iser affirmait (1989, 149) que l'œuvre d'art « est la constitution du texte dans la conscience du lecteur ». Il faut accorder de l'importance aux décisions produites par le lecteur ou le spectateur dans l'acte de réception, mais aussi à l'offre antérieure à ces décisions. C'est-à-dire à la stratégie ou dessein (ou structure d'effets) que l'auteur, consciemment ou non, a inscrit à l'intérieur du texte au moment de la création (une hypothèse de réception inscrite dans l'écriture). C'est ce que l'Esthétique de la Réception a appelé le « récepteur implicite ». Le « récepteur implicite » est l'élément clé de la « partition ».

Ce sera le travail du metteur en scène qui s'est proposé de mettre en scène une œuvre déterminée de décider jusqu'à quel point l'ordre, la complétude ou l'ensemble des stratégies que définissent le récepteur implicite (la proposition d'une dosification des informations — et des attentes qui y sont associées — le rythme que génèrent les processus identificatoires, l'usage de moyens de composition comme le hasard, le dilemme ou le malentendu, et encore une longue liste de techniques et procédés) sont nécessaires

pour la *traduction* scénique de l'œuvre ou jusqu'à quel point ils ne sont que des articulations hasardeuses d'un texte sans dramaturgie (c'est-à-dire un « texte matériau ») qui est mis au service d'une mise en scène indépendante.

Nous le répétons : le « modèle singulier » de représentation — modèle ouvert — du drame contemporain est une partie constitutive de la « partition », mais pas nécessairement la « partition » entière.

Deux exemples

Prenons comme exemple cet échantillon de « textualité postdramatique » parfait dont parlait Lehmann : 4.48 *Psychose* de Sarah Kane.

« Et ma pensée est le sujet de ces fragments confus » (trad. Anna Soler). Ainsi s'exprime la protagoniste — peut-être ne devrions-nous pas utiliser ce terme — de *Psychose*. Nous pouvons donc parler d'un sujet dont la voix (ou les voix) isolée est l'expression d'une conscience disséminée. Mon expérience d'enseignant m'a confirmé que, devant cette œuvre, le lecteur imagine généralement un sujet unique qui raconte son expérience animique et mentale (présente et passée). En y regardant bien, la perception d'unipersonnalité survit malgré les contradictions et les dédoublements du discours psychotique (et ce sujet est associé à l'accablante exposition des symptômes de la grande maladie contemporaine de la disparition de l'être).

La psychose, comme flux de conscience que nous pourrions qualifier de déflectueux, ne permet pas que l'individu se reconnaisse lui-même. Donc la forme du drame se décompose. Le texte dit : « Comment puis-je revenir à la forme | maintenant que la pensée formelle n'y est plus ? » Et la voix est fragmentée, elle est multiple, elle se dissout. C'est une voix traversée par d'autres voix. Un sujet (ou une subjectivité) boycottée. Et malgré cela — nous insistons —, la conviction déchirante de la part du lecteur que nous sommes devant un sujet unique combattant à tout moment l'évidence constante — rythmique — de sa désintégration.

Logiquement, les options de mise en scène se diversifient selon que nous choisissons un nombre de locuteurs ou un autre. Bien que les locuteurs se multiplient, le mirage de l'unité, cette tentative désespérée de conscience, se maintient. On joue avec une perspective multiple sur la réalité, mais le récepteur n'abandonne pas la perception d'une conscience focalisatrice unique, fragmentée, scindée, contrastée, comme on veut, mais finalement une. Tout au long de l'œuvre, nous sommes submergés dans une spirale de démembrement qui nous porte vers un référent toujours plus abstrait, plus contradictoire, plus ambigu, plus irréel... À mesure que l'œuvre avance, l'auteur laisse tomber les données ponctuelles qui semblent pointer un temps

chronologique concret — un temps biographique —, il progresse vers des expériences et des traumatismes que l'on peut isoler, vers des désillusions affectives bien définies, en rien métaphoriques (restes d'une existence qui apparaît — « fantomatique », a dit un certain critique — « selon une rythmique circulaire du retour obsédant des mêmes débris d'existence » (Lesage 2002, 151). Et à mesure qu'il reçoit ses doses, le récepteur s'efforce de restituer une histoire, et ces efforts s'accroissent dans la même proportion que la conscience qui raconte se révèle impuissante à ordonner, à montrer cette histoire. Toute la tension est présentée dans une forme rythmique, avec un mouvement d'aller et retour, avec l'alternance entre abstrait et concret, entre cohérence et incohérence, entre monologue et dialogue (interne ou non), tout en tenant compte de la musicalité des mots, du jeu des énumérations ou des nombres. Avec Lehmann, nous pouvons certainement considérer l'œuvre comme une somme désordonnée de « matériaux » à disposition d'un devenir scénique. Mais, en réalité, n'y a-t-il aucune tactique dans la disposition textuelle ? Quel sens cela a-t-il de décomposer ce qui est déjà (apparemment) décomposé ? Et s'il semble plus intéressant d'analyser et de reconstruire les stratégies de réception implicites que l'auteur nous a léguées, plus ou moins consciemment ?

Un autre exemple : l'œuvre d'Anja Hilling *Tristesse animal noir* propose, dans sa seconde partie, une écriture fragmentée, polyphonique, narrative, parfois chorale ; une écriture qui, dépassant la fable à un deuxième niveau diégétique et rendant difficile sa reconstitution, accepte mille et une formes d'expression scénique. L'œuvre est ouverte (trouée, donc), ce qui ne la convertit pas automatiquement en un « texte-matériau ». La distance fondamentale entre la première moitié, plus dramatique (on y explique l'histoire plus ou moins cliché et de manière plus ou moins conventionnelle), et la seconde moitié, plus rhapsodique, plus déconstruite, est réglée par l'auteur en une dialectique diaphane entre forme et contenu : le monde (l'histoire) s'interrompt avec la catastrophe (l'incendie du bois) ; par conséquent, après le cataclysme, la vie — le drame — ne peut plus être représentée. C'est d'ici que provient l'altération de la forme, le changement de style, si on veut. La désarticulation de la forme dramatique dans la seconde partie demande une articulation antérieure à cette forme dans la première partie. Au fond, il faut démembler quelque chose ! Imaginons maintenant une proposition qui traiterait tout le texte de Hilling comme un « texte-matériau », qui utiliserait la textualité comme un prétexte pour composer un projet scénique et qu'il s'ensuive une attitude décomplexée par rapport à l'ordre ou à la réalisation du texte. Sans y prétendre, la mise en scène aurait probablement ignoré le jeu basique de la pièce, le centre et la force centrale de l'œuvre.

Partition et crise de l'histoire

On pourrait croire que la plupart des moyens mis en œuvre au moment d'exemplifier la construction du récepteur implicite ont à voir avec la survie de la fable (la création d'expectatives *historiques*, l'idée du dilemme, les moyens liés à l'identification, etc.) Et que, paradoxalement, une bonne partie des drames contemporains, plus ou moins rhapsodiques, ont clairement assumé la *crise de l'histoire* : il n'y a déjà plus de fin, ni de progressions causales, et donc peu d'accidents excessivement marqués ni de conflits définis ou d'objectifs à atteindre ; le sujet et l'action dramatiques sont dilués, la composition formelle classique est fragmentée et perd la logique de son enchaînement ; l'information dramatique s'élide, se soustrait, la compréhension en devient difficile... Il est à chaque fois plus difficile de restituer l'histoire... Ce n'est un problème qu'en apparence.

La désarticulation absolue — ou presque absolue — de l'histoire ne peut être mise en question quand nous parlons de « textes-matériau », mais ce n'est presque pas le cas quand nous parlons d'œuvres de théâtre. Le drame contemporain problématise l'histoire, mais cela ne veut pas dire qu'il ne nous en *explique* pas — ou plutôt, qu'il n'y *joue* pas — (une histoire qui peut être univoque ou plurielle, possible à restituer ou non, peu importe). Si nous percevons (avons l'intuition) une histoire, alors la trame fragmentée, hybride, hétérogène et polyphonique de l'écriture qui la véhicule s'articule nécessairement à partir d'une stratégie, définit son propre « récepteur implicite » (aussi lointain que l'on soit des formules préétablies par la tradition dramatique). Ou, pour le dire autrement, elle propose des stimuli, elle diffère et surprend ; elle gère les informations et les attentes ; provoque les identifications à volonté ; présuppose l'état animique et cognitif du récepteur tout au long de la pièce...

Ignorer cette « partition » du drame contemporain et traiter le texte comme un « matériau » équivaut à nous charger de la stratégie, ignorer la définition du « récepteur implicite », dynamiter la possible ou impossible restitution d'une histoire déjà diminuée, problématisée, incertaine...

Un problème d'auteurs

L'écriture dramatique d'aujourd'hui s'est déplacée — comme le fait encore remarquer Joseph Danan — « vers la création de dispositifs pour la scène, dispositifs qui peuvent évidemment accueillir le texte, comme cela se produit généralement ». La notion de dispositif se limite à ce que j'ai défini comme étant le « modèle singulier » et à la fonction de réunir « textes-ma-

tériaux » et « partitions ». L'inconvénient, selon moi, c'est que ce concept suppose de renoncer définitivement à la force de l'*œuvre de théâtre* : l'auteur passe de l'écrivain à l'auteur scénique. « À partir du moment — note le critique — où l'acte de création se déplace vers la scène et que cet acte est le résultat de l'action d'artistes qui travaillent à l'implantation d'un dispositif et à son fonctionnement au cours du spectacle, c'est le dispositif qui prime, affaiblissant ainsi la distinction entre les deux types de texte [texte dramatique et texte matériau], jusqu'à peut-être abolir la pertinence de la distinction, ou en tous cas, la relativiser » (2012, 107).

Jean-Pierre Sarrazac se plaint de cette dérive : il explique que dans certains pays, comme en Allemagne aujourd'hui, la notion de « texte-matériau » « supplante souvent celle de pièce de théâtre », les metteurs en scène préfèrent monter des textes non dramatiques (certains s'appellent « écrivains de plateau » et justifient la prétention par le montage de citations de romans, de philosophie ou de documents d'autres sources). Parallèlement, « l'appellation d'auteur dramatique a perdu de son prestige chez les auteurs de pièces, lesquels trouvent plus noble ou plus exact d'être appelés "écrivains de théâtre" » (2012, 15)⁶. Au-delà de la simplification et du caractère pessimiste de l'observation, il faut rappeler que le changement de paradigme du drame — sa réinvention, si vous préférez — va de pair avec l'émancipation progressive du théâtre. La question se centre sur les auteurs. Où sont les auteurs quand on parle de nouvelle textualité ? La vérité, c'est qu'il y en a qui s'accrochent aux vieilles idées sur les auteurs de texte et sur le contrôle que ceux-ci exercent sur le processus théâtral. Croire cela aujourd'hui est d'une naïveté choquante. Nous avons parlé de la coresponsabilité du récepteur. Nous avons aussi abordé la vocation d'« œuvre trouée » du texte contemporain. Quel sens cela a-t-il de vouloir imposer nos « modèles singuliers » aux auteurs (nos présomptions de mise en scène) et notre « partition » à un créateur scénique ? Probablement aucun.

La solution

Peut-être nous sommes-nous trompés jusqu'ici sur la question, ou sur l'approche suivante. Et s'il n'était plus pertinent de nous demander si un texte déterminé est « matériau » ou « partition » ? Ce n'est qu'en évitant cette question que nous arriverons à une solution satisfaisante qui permette de conci-

6 Dans le même esprit, l'article d'Ulf Schmidt (2015) est très intéressant et justifie la renonciation de l'*Stückemarkt* de Berlin au caractère central du texte et au changement du concept d'auteur.

lier la perspective de ceux qui réfléchissent à la « mort du drame » et de ceux qui défendent sa survivance. Il ne s'agit plus de décider si les textes de Kane, de Crimp, de Klaus, de Schimmelpfennig, de Mayenburg, de Mayorga, de Cunillé, de Hilling, de Danan, de Lescot, de Lagarce, de Fosse ou de tant d'autres sont des drames ou ne le sont pas. La question correcte est autre : concrètement, comment ces œuvres seront-elles mises en scène ?

Fischer-Lichte nous rappelle qu'Elfriede Jelinek explique que quand « j'écris une pièce, je la donne au metteur en scène et aux acteurs et je les laisse faire ce qu'ils veulent. C'est leur matériau. » Heiner Müller dirait la même chose. C'est l'émancipation totale du texte. Parfait. Mais alors il faut aussi admettre que ce metteur en scène et ces acteurs sont devenus les *auteurs* d'un spectacle qui ne *re-présente* rien. C'est-à-dire que ces acteurs et ce metteur en scène ne montent pas l'œuvre de Jelinek, ils l'utilisent simplement dans leur processus de travail. Ou, pour le dire autrement, on peut monter des œuvres (si vous me permettez la frivolité, on spécifiera dans la publicité du spectacle : l'œuvre d'un tel dirigée par un tel) ou on peut créer des événements scéniques inédits qui utilisent le matériau d'un ou plusieurs auteurs. L'un comme l'autre sont permis.

Ainsi, considérer le créateur scénique comme un auteur du spectacle me semble parfaitement possible à assumer et raisonnable, selon l'usage que l'on fait de la « partition » du texte de référence (dans le cas où il en est question).

La composition textuelle définit un auteur en première instance quand on fait le choix de la possibilité de monter l'œuvre, c'est-à-dire de la possibilité de transférer, traduire ou convertir la structure d'effets du drame dans une autre structure d'effets qui prenne en compte la polyphonie informationnelle du spectacle. Si nous reconnaissons l'importance de la « partition » dans le drame contemporain, si nous relativisons l'intronisation du « dispositif » et l'assimilation facile entre « texte-matériau » et écriture dramatique... Ce n'est que si nous faisons cela que nous pourrions parler à nouveau d'*œuvres de théâtre* sans complexes. Le drame se réinvente et survit, il survit parce qu'il abrite en son sein une « partition ». Et cette « partition » peut ne pas être traduite sur scène.

Octobre 2015

Bibliographie citée

- Besson, Jean Louis. 2009. « Postdramatisme ». Dans *Lèxic del drama modern i contemporani*, ed. J.-P. Sarrazac, 146–147. Barcelona : Institut del Teatre.
- Cornago, Óscar. 2010. « Dramaturgias para después de la historia ». Dans *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, ed. M. Bellisco et M.^a J. Cifuentes, 263–285. Murcia : CENDEAC.
- Danan, Joseph. 2002. « Écrire pour la scène sans modèles de représentation ? ». « Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise », *Études Théâtrales* 24–25 : 193–201.
- . 2012. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Traduction de Víctor Viviescas. México : Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- . 2013. *Entre Théâtre et performance : la question du texte*. Paris : Actes Sud.
- Deutsch, Michel. 1999. *Le Théâtre et l'air du temps*. Paris : L'Arche.
- DDAA. 2005. « Théâtre : le retour du texte ? ». *Littérature* 138 (juin).
- Dort, Bernard. 1986. « L'état d'esprit dramaturgique ». *Théâtre/Public* 67 (gen.–feb.).
- . 1988. *La représentation émancipée*. Paris : Actes Sud.
- Fischer-Lichte, Erika. 2015. « La sacralitat del text és una ideologia ». Entretien avec Elisabeth Massana et Marta Tirado. *Pausa*. Consulté le 10 octobre 2016. <http://www.revis-tapausa.cat/entrevista-amb-erika-fischer-lichte-la-sacralitat-del-text-es-una-ideologia/>.
- Iser, Wolfgang. 1989. « La estructura apelativa de los textos » et « El proceso de lectura ». Dans *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, 133–148 et 149–164. Madrid : Visor.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002a. « Préface » à *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- . 2002b. « Sarah Kane, Heiner Müller : approche d'un théâtre politique ». « Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise », *Études Théâtrales* 24–25 : 161–170.
- . 2008. Interview avec Diana González. *Pausa* 29 (jul.) : 42–51.
- . 2010. « Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después ». Dans *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, ed. M. Bellisco et M.^a José Cifuentes, 311–352. Murcia : CENDEAC.
- Lehmann, Hans-Thies. 2012. « El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político ». Entretien avec Ivanna Soto. *Ñ, revista de cultura de Clarín*, 15 août. Consulté le 10 octobre 2016. http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_o_755924664.html.
- . 2013. « Prefacio a la edición castellana ». Dans *Teatro posdramático*. Murcia : CENDEAC.
- Lesage, Marie-Christine. 2002. « Les bord extrêmes : la dramaturgie de Sarah Kane ». « Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise », *Études Théâtrales* 24–25 : 143–151.

- Ostermeier, Thomas. 2001. *Entretiens*. Paris / Rennes : Michel Archimbaud / Centre National du Théâtre.
- . 2006. *Thomas Ostermeier*. Introduction et interview de Sylvie Chgalaye. Paris : Actes Sud.
- . 2012. « Le théâtre, l'endroit où poser des questions ». Entretien avec Nicolas Truong. *Le Monde*, 20 juillet 2012.
- Sánchez, José Antonio. 2010. « Dramaturgias en el campo expandido ». Dans *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, ed. M. Bellisco et M.^a José Cifuentes, 19–58. Murcia : CENDEAC.
- . 2013. « Para una lectura *posteatral* de Teatro posdramático ». Dans Lehmann 2013, 17–25.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1981. *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne : Éditions de l'Aire.
- . 2007. « La reprise (réponse au postdramatique) ». « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », *Études Théâtrales* 38–39 : 7–18.
- . 2012. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions du Seuil.
- . 2008. « Penser en el teatro para reinventar sus utopías de futuro ». Interview avec Irène Sadowska. *ADE. Teatro* 120 (avril–juin) : 150–155.
- Schmidt, Ulf. 2015. « Fora de l'esplai i cap als teatres! Perquè el teatre no necessita més dramaturgs, i en canvi els escriptors són altament necessaris ». *Pausa* 36. Consulté le 10 octobre 2016. <http://www.revistapausa.cat/fora-de-lesplai-i-cap-als-teatres-perque-el-teatre-no-necessita-mes-dramaturgs-i-en-canvi-els-escriptors-son-altament-necessaris/>.
- Szondi, Peter. 1988. *Teoria del drama modern (1880–1950)*. Barcelona : Institut del Teatre.
- Valentini, Valentina. 1991. *Després del teatre modern*. Barcelona : Institut del Teatre.
- Vinaver, Michel. 1998. « La Mise en trop », *Écrits sur le théâtre*, 137–146. Paris : L'Arche.

Tâches d'innovation dramaturgique pour le XXI^e siècle*

José Sanchis Sinisterra

Institut del Teatre

Je m'efforcerai de donner un certain ordonnancement conceptuel à un ensemble — probablement assez chaotique — de lignes que j'aimerais voir se développer dans le courant du XXI^e siècle ; des lignes qui touchent primordiallement à la nature du texte dramatique et que, en raison d'une série de circonstances dans ma trajectoire d'homme de théâtre, j'ai été amené à défendre. D'une certaine manière, on pourrait dire que mon entêtement à revendiquer l'importance de la partition textuelle, de la dimension littéraire — oui, littéraire aussi — du fait théâtral, commença dans les années 1960–1970, probablement, tandis que se propageait l'un des nombreux « acte de décès » du texte dramatique.

Parce qu'il est indubitable que le texte dramatique a souffert, au long du XX^e siècle — et cela continue, semble-t-il, au XXI^e —, une série de processus de dévaluation, de dévalorisation, qui le ravalent au rang d'avatar dépassé du fait théâtral global, de vestige, d'anachronisme, de poids mort. Et ce, en considérant que l'innovation, dans le devenir du théâtre, se donne principalement dans ce qui constitue le territoire de sa réalisation, c'est-à-dire la mise en scène, la représentation et, bien entendu, l'interaction entre le groupe des acteurs, des metteurs en scène et autres créatifs du fait scénique, avec le public. Naturellement, c'est une lapalissade : nous savons tous qu'il y a théâtre, en tant que tel, en tant que phénomène spécifique, dès que des acteurs et des spectateurs coïncident dans un espace-temps et vivent ensemble une même expérience partagée. Mais cela n'exclut pas, à mes yeux, le rôle axial du texte, de la littérature dramatique, de la parole — et ce fut là un peu mon champ de bataille — dans les processus d'innovation scénique.

Longtemps j'ai revendiqué ce fait — évident pour quiconque se penche sur l'évolution du texte dramatique —, à savoir que très souvent les processus d'innovation théâtrale ont leurs racines dans la textualité. On trouve continuellement, au XX^e siècle, mais aussi au XXI^e, des options dramatur-

* Ce texte est une transcription littérale, adaptée aux conventions du langage écrit et aux normes de publications, de la conférence donnée par José Sanchis Sinisterra le 13 octobre 2015 dans le cadre du colloque international *Drame contemporain : renaissance ou extinction ?* (Université Paris-Sorbonne, 12–14 octobre 2015).

giques mettant en question de nombreux paramètres de la mise en scène, et qui relativisent la primauté de la représentation, laquelle est, comme je l'ai dit, *une* des destinations du texte dramatique. Face à la pensée réductrice et dichotomique, qui voit comme un étrange affrontement, un conflit stérile, entre textualité et théâtralité, entre littérature dramatique et spectacle, comme si toute valorisation de la partition discursive constituait une espèce de menace, de danger ou même de négation de sa dimension représentationnelle, nous verrons, en revanche, que ce qui se passe en réalité est une fertilisation permanente. Et, dans ce sens, je recommande qu'on regarde du côté de la physique quantique, qui réduit de nombreuses dichotomies propres à notre pensée et qui recèle un paradoxe : la lumière est onde *et* la lumière est particule, chose que l'esprit humain peine à concilier et qui s'impose néanmoins quand on constate que la lumière est particule et qu'elle se comporte comme une particule, et que cette même lumière est onde et qu'elle se comporte comme une onde, d'après le dispositif dans lequel on mène l'expérience. Je crois que c'est une bonne leçon pour éviter la pensée dichotomique, et qu'elle nous aide à accepter que l'identité *littéraire* du fait théâtral n'entre aucunement en contradiction avec sa dimension *scénique*, représentationnelle, physicaliste. À l'inverse, c'est sur cette dichotomie et contre elle que le théâtre évolue et progresse.

Je ne passerai pas en revue ces « acte de décès » du texte dramatique parus au long du xx^e siècle, mais n'oublions pas que, dès l'apparition de la figure du metteur en scène comme créateur à part entière (Craig, Appia, Fuchs, etc.) se manifeste, dans l'Art du Théâtre, un certain rejet de la primauté du texte, de la littérature dramatique, et — en opposition dichotomique, répétons-le — une priorité donnée au fait scénique, au dispositif représentationnel. Artaud également commit ce « léger impair » de considérer que la littérature dramatique était une entrave, quelque chose d'obsolète, sans rapport avec le fait scénique, avec cette physicalité revendiquée par lui dans *Le Théâtre et son double*. Cela dit, dans un autre chapitre, il se livre à une exaltation du poétique, de la poésie et de la poéticité qui, à mon humble avis, se manifestent aussi, même chez Artaud, dans le domaine du mot, du discours, de la textualité.

Je fais ces observations pour rappeler que, quand dans les années 1960 et 1970 on assista à l'émergence de la *création collective* comme dispositif créatif, primordialement en Amérique latine mais aussi dans d'autres pays d'Europe et d'Asie ; quand, de surcroît, se produisit, à travers le travail de Grotowski, du premier Peter Brook, puis de Barba, la *revendication du corps* — à partir d'une lecture, selon moi partielle et réductrice, *Du Théâtre et son double* —, on forgea cette formule (dont j'ignore si elle fit florès en France,

mais qui était très habituelle en Espagne dans les années 1960–1970... et je l'ai encore entendue, il y a huit ou neuf ans, à Madrid, dans la bouche d'un survivant de ces polémiques orageuses) : « un bon auteur est un auteur mort » (« *el mejor autor es el autor muerto* »).

Je signalerai donc, dans la mesure du possible, l'une ou l'autre ligne de recherche et de création qui ont le texte pour territoire naturel. Des lignes qui, de la même manière qu'au cours du xx^e siècle elles provoquèrent des effervescences très complexes sur le terrain de la mise en scène, la menant à remettre en question de nombreux stéréotypes et lieux communs, offrent aussi bien au xxi^e siècle la possibilité — je dirais même l'obligation — de les approfondir encore. En restant très attentif à la textualité, mais aussi, naturellement, à ce qui se passe dans le domaine du performatif ou du représentationnel, afin de voir dans quelle mesure se produisent des collisions fécondes, des frictions, mariages ou hybrides déterminants pour l'innovation théâtrale. Et la première de ces lignes qu'on abordera sera la notion de sous-texte (*subtexto*).

Le sous-texte et l'insuffisance de la parole dramatique

Comme on le sait, la notion de sous-texte provient de la coïncidence exceptionnelle d'un dramaturge, Anton Tchekhov, et d'un metteur en scène, Constantin Stanislavsky, qui ouvrent un hiatus, une espèce d'espace intermédiaire entre la plénitude supposée de la parole dramatique — comme on attend aussi une plénitude de la parole narrative ou de la parole poétique — et, en parallèle, la conscience du fait que la pleine parole, au théâtre, est *insuffisante*. Il s'agirait donc de l'insuffisance de la parole dramatique. Stanislavsky le formula presque comme un axiome : l'être humain n'exprime que la dixième partie de ce qui s'agite dans son esprit. Les neuf autres dixièmes forment le *non dit*, le sous-texte et toute une série de territoires que j'ai tenté plusieurs fois de systématiser : l'implicite, le mensonge, le silence, le bavardage, les stratégies, l'indicible, etc. Cette insuffisance de la parole dramatique — paradoxe fondateur de la notion de sous-texte — n'est pas seulement une question technique du travail de l'acteur (le fait que l'acteur doive se demander ce que le personnage pense *réellement*, ce qu'il sent, ce qu'il veut), mais aussi un problème pour le dramaturge. Nous autres dramaturges devons continuer encore à tenter de donner à nos personnages une parole insuffisante, précaire.

Cette ligne qui, je le répète, s'ouvre avec la dyade Tchekhov-Stanislavsky, se déroule en effet tout au long de la dramaturgie du xx^e siècle, mais non pas d'une manière aussi ample ou aussi intense qu'on pourrait le croire.

Avant Harold Pinter, tout se passe comme si la découverte de Tchekhov-Stanislavsky s'était cantonnée au territoire de la mise en scène, des méthodes de formation de l'acteur et des techniques d'interprétation. C'est à partir de Pinter seulement que se met à proliférer, dans une certaine mesure, un type de théâtralité textuelle qu'on pourrait signaler, par exemple, chez David Mamet, Michel Vinaver et chez d'autres auteurs (je ne ferai pas de liste), où il apparaît en effet que la parole du personnage ne dit pas tout ce que le personnage pense, sent, croit, entreprend... Et c'est là une tâche passionnante : comment faire parler les personnages de telle sorte que tout ne soit pas contenu dans les énoncés ? Quel dispositif énonciatif prévoir et que penser dans l'acte d'écriture qui laisse *ces trous, ces vides*¹, autour de la parole du personnage ?

La notion d'insuffisance (que vous pouvez mettre entre guillemets, puisqu'il s'agit d'une insuffisance relative ou fausse) a trouvé un autre grand représentant dans la personne de Samuel Beckett, mais il faut encore tenir compte d'une autre dimension, peut-être plus significative : à savoir, le fait que la philosophie du langage, depuis la fin du XIX^e et au début du XX^e (avec Wittgenstein au cœur du processus), affirme que le langage est fallacieux, qu'il est un dispositif également réductif ; que le langage verbal, les énoncés, dissimulent plutôt qu'ils ne révèlent, et qu'il ne faut pas se fier au mot. Cette conception de la parole du *soupçon*, je m'efforce personnellement de l'utiliser dans mon écriture, ainsi que de la promouvoir dans mes ateliers, car générer chez le récepteur une défiance par rapport à ce que disent les personnages, en plus de susciter son rôle créatif pendant la représentation, en fait non en un assimilateur passif d'images, de concepts, de sentiments, etc., mais un citoyen, également, « qui se méfie ». En ce sens, je crois que le théâtre peut être, comme on l'a dit par ailleurs, « une école d'attitudes » ; et sans doute une de ces bonnes attitudes que le citoyen peut apprendre à travers ce travail sur la parole insuffisante est-elle justement la défiance par rapport au langage, l'intérêt pour ce qui peut se lire par derrière. C'est l'effet produit par le théâtre de Pinter : il nous amène à être toujours soupçonneux, méfiant, par rapport à ce que disent les personnages, qui semblent mus par une *autre* logique, cachée sous ce que disent les mots.

Ce concept du *non dit*, je le répète, a ses racines, pour une part, dans la philosophie du langage, mais aussi dans la psychanalyse et dans la linguistique elle-même. Quand apparaît la linguistique pragmatique, à partir de l'œuvre d'Austin *How to Do Things With Words* (1962), l'intuition géniale de Pinter apparaît dans toute son évidence : l'important n'est pas dans ce

1 En français dans le texte (n.d.t.).

que les mots *disent*, mais dans ce que les mots *font*. Dès lors, chercher dans le processus d'écriture la *pragmaticité* de la parole, cette action que la parole cherche à produire, cette modification de l'autre que contient tout acte verbal, apparaît comme une tâche radicalement dramatique et dramaturgique. On peut aussi, naturellement, explorer et développer cette dimension dans le travail de la mise en scène : la tâche prioritaire de la direction d'acteurs ne consiste pas tant à voir quelle macro-scénographie et quels effets audio-visuels pourront stimuler le spectateur et le fasciner plus ou moins pendant une heure et demie, mais bien plutôt à chercher comment lire (ou comme « écrire »), par dessous les mots de l'auteur, tout ce que le mot ne dit pas. Et même si l'auteur n'y avait pas pensé, en écrivant.

Arrêtons-nous un instant sur le phénomène de *l'implicite*, un domaine bien étudié par l'analyse du discours (voir, par exemple, les travaux d'Oswald Ducrot), et constatons d'abord qu'il s'agit d'un outil dont les dramaturges ont certes fréquemment fait usage, mais qui peut être porté plus loin. Comme on le sait, le terme désigne ce qui se passe sur scène quand les personnages parlent de quelque chose qu'ils connaissent, par une référence commune, dont le public en revanche est dépourvu. Dans de telles situations, le spectateur doit faire preuve d'une certaine patience pour savoir de quoi parlent réellement les personnages. Ce procédé est à mettre en rapport avec ce qu'Anne Ubersfeld appelle la question du « second destinataire » de la parole dramatique, qui n'est pas l'autre personnage mais ce récepteur qui, pour le moment, n'a pas le moyen de savoir de quoi on est en train de parler. Le travail sur l'implicite (c'est-à-dire, des personnages parlant d'un sujet qu'ils connaissent, mais que le public ignore) peut être porté jusqu'à certaines limites ; on peut même en faire une « poétique du référent omis ». Mais on pourrait aussi penser à une dramaturgie de l'indicible, plus ou moins à la lumière (ou à l'ombre) du Théorème de l'Incomplétude de Kurt Gödel... Certes, on mettrait sous tension le degré de résistance des spectateurs, mais le théâtre ne devrait-il pas toujours jouer avec ces limites entre le tolérable et l'intolérable dans les attentes du récepteur ?

Mais l'implicite serait un niveau relativement superficiel de la notion du non-dit ou du sous-texte, sous le nom duquel s'inscrit également l'intentionnalité pragmatique : que *veut* réellement le personnage quand il dit *ce qu'il dit* ? Quel sens et quelle fonction attribuer aux pauses, par exemple ? Les pauses, comme on le sait bien, sont un outil des plus puissants de la théâtralité en général : la suspension, l'interruption du flux signifiant ou, du moins, de l'un des flux signifiants qui traversent le discours verbal. Le travail que j'appelle « monographique » sur la pause est un chapitre important dans le processus de formation dramaturgique. Je dirai, en guise d'exemple,

que dans mes ateliers, après que les participants ont lu leurs textes, je suggère : « Très bien, intéressant... Maintenant, dans ce texte de cinq pages, introduis quinze pauses. Cherche quinze *lieux* du texte où la pause apporte quelque chose ». Paradoxalement, les participants eux-mêmes découvrent, par le simple fait de le relire avec des pauses, une dimension du non-dit qui n'avait pas non plus été pensée au moment de l'écriture. Et ils s'aperçoivent que la pause est comme *le trou*², le trou qui permet d'écouter la « rumeur du sous-texte ». Un sous-texte — et j'insiste — qui souvent n'est pas conscient chez l'auteur lui-même.

On trouverait encore des degrés et des dimensions à la notion de non-dit, sur laquelle je ne veux pas m'étendre davantage. L'un d'elle serait *l'indicible*. L'indicible, ce qui ne peut être dit, l'innommé, cela à quoi le logos n'atteint pas. Cette dimension extrême des frontières du langage et de la signification, là où l'être humain s'affronte à ce qui ne peut être dit, à ce qui ne peut être élaboré par le logos, en plus de nous renvoyer à Wittgenstein, se manifeste radicalement dans le théâtre de Beckett. Bien entendu, Maeterlinck entrevoyait déjà ce concept, cet *au-delà des mots*³, au-delà du dicible, mais c'est un territoire qui possède une féconde possibilité d'enrichissement, précisément pour contribuer à ce que Beckett appela, quelque part, le « discrédit du langage ». Nous devons faire tout notre possible, dit Beckett dans sa « Lettre allemande », pour contribuer au discrédit du langage. Et il est paradoxal, sans aucun doute, qu'un « styliste » aussi radical que Beckett en appelle à cette fonction de la littérature...

Comme je l'ai dit, il ne s'agit pas d'une question purement technique ou esthétique — ce qui serait déjà important — mais elle vise, en plus, à la génération d'un type de récepteur, d'un type de spectateur, d'un type de « consommateur », qui se trouverait justement aux antipodes du téléspectateur (à mon sens, le téléspectateur est la quintessence de ce qu'il faut fuir...). Partant, le travail sur le non-dit, sur l'indicible, sur le sous-texte, est un outil important pour générer des citoyens pensants, actifs et, surtout, co-créateurs. Et une dernière observation sur la notion de sous-texte : elle peut impliquer pour l'auteur de cacher de l'information, mais surtout d'accepter le fait que l'auteur, réellement, n'a pas le contrôle absolu de ce qui arrive aux personnages. Et l'expérience d'écrire depuis le *non-savoir auctorial* est également importante pour le créateur : assumer que, comme le disait Pinter, les personnages disent et font des choses que l'auteur ne contrôle pas totalement. C'est une sorte d'humilité du dramaturge, qui tisse des situa-

2 En français dans le texte (n.d.t.).

3 En français dans le texte (n.d.t.).

tions d'interaction humaine sans prétendre les comprendre complètement. Ce qui apporte également un antidote bienvenu à l'inévitable narcissisme auctorial.

La *déconstruction* du personnage

Voilà l'un des phénomènes qui se produisent au xx^e siècle, bien qu'on en trouve des précédents dès la fin du xix^e : le personnage considéré aussi comme *artefact* relativement incomplet et, d'une certaine manière, souffrant d'insuffisance. Comme on le sait, il existe, dans la culture occidentale, la notion de *personne* (on devrait plutôt parler du *mythe* de la personne), qui est une construction socio-culturalo-théologico-juridique caractéristique de l'Occident. Cette notion est, en réalité, un *artefact*, un *dispositif*, comme dirait Foucault, dont la généalogie est très claire : la pensée juive, la pensée chrétienne et le droit romain, lesquels articulent une construction que Marcel Mauss — le père de l'anthropologie scientifique, maître de Lévi-Strauss — démonte, pour nous montrer qu'il s'agit de quelque chose de culturellement déterminé et qui n'a rien à voir avec la question de l'individu, du moi, du sujet, dans d'autres domaines culturels. Et il est évident que cette notion de personne constitue la matrice du concept de personnage.

Depuis vingt-cinq siècles — ou, si vous préférez, vingt-quatre — le théâtre s'est efforcé que le personnage acquière une certaine ressemblance avec les attributs supposés de la personne. Entre autres, par exemple, la cohérence, la complétude, la « représentativité » (c'est-à-dire, que le personnage représente sur scène le bourgeois, le prolétaire, l'hésitant, la peureuse, etc.). Comme l'étudiait Robert Abirached dans les années 1960, dans sa magnifique dissection de *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), cette notion de personnage comme un tout unitaire, comme une copie de l'être humain, de la personne (laquelle est par elle-même déjà une construction, ainsi comme on le sait), s'est trouvée attaquée par les différentes poétiques du xx^e siècle. Et, en effet, le personnage théâtral des années 1960-1970 n'a rien à voir avec l'idéal du personnage des dramaturgies antérieures. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon ont continué ce travail dans un autre livre, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* (2006), qui actualise ce qu'Abirached avait commencé, nous faisant voir comment le personnage continue d'être déconstruit pendant le dernier quart du xx^e siècle, en fonction aussi de la désagrégation de son discours, de sa parole. On se trouve donc face à un type de personnage qui ne peut plus être élaboré, traité ni même porté à la scène avec les critères des décennies antérieures. Là encore, c'est une voie de recherche intéressante pour les dramaturges, si

l'on est attentif à ce qui arrive dans notre environnement socio-culturel à la notion de personne, à l'individualité, au je.

Prenons des exemples. Dans quelle mesure sommes-nous affectés par ces dispositifs « diaboliques » qui nous font être partout à la fois hormis où l'on est, cette communication permanente via les réseaux, ces sauts soudains de nos connexions neuronales ? L'existence *on line* produira, si ce n'est déjà fait, une véritable mutation anthropologique. L'individu n'est déjà plus où il est, il est devenu incapable d'assumer la solitude, la mêmété, et il semble condamné à une friction virtuelle permanente avec « les autres ». Cela, nous devons le considérer déjà comme quelque chose qui affectera, si ce n'est pas déjà le cas, la notion de personne et, du coup, celle de personnage. Il est plus que probable qu'il ne sera plus possible de construire encore des personnages dotés de cette plénitude, de cette complétude, de cette auto-consistance, comme la notion de personne nous a permis (et obligé) de le faire pendant vingt-cinq siècles.

L'affaiblissement de la fable

Tout cela est en rapport aussi avec le point suivant : l'atténuation, *l'affaiblissement*⁴ de la fable, de l'histoire, de la composante narrative du drame. On en a parlé hier : Carles Batlle a posé la question dans sa conférence, et c'est un sujet habituel de discussion entre dramaturges. Doit-on continuer de raconter des histoires ? Le théâtre peut-il continuer à raconter des histoires ? Ou bien l'histoire, la fable, la dimension narrative du drame sont-elles des choses à remiser dans l'armoire à cadavres, à momies, avec les vieux costumes de théâtre ? Il n'y a pas de réponse, tout est un choix personnel et dépend de ce que, selon le moment, nous avons besoin de porter au texte et à la scène. Mais il est intéressant de s'arrêter à ce dilemme — raconter ou non —, tout spécialement quand on se trouve confronté au théâtre dit *de la non-narrativité*, qui a été également théorisé, dans une certaine mesure, et partiellement systématisé. Le sujet m'intéresse beaucoup puisque, comme chacun sait, depuis Aristote la fable constitue l'âme de la tragédie. Et Brecht, qu'on suppose anti-aristotélicien, continuait de revendiquer la fable comme l'élément fondamental de la structure dramaturgique. Je crois que c'est là un problème qui nous touche, même dans la pratique la plus immédiate de l'écriture dramatique, puisque bien souvent, nous autres, auteurs, nous recevons des « experts » cet avis que « l'histoire n'est pas bien racontée », ou bien « qu'il n'y a pas » d'histoire, ou bien que l'histoire « ne se voit pas ».

4 En français dans le texte (n.d.t.).

J'admets que je suis un mauvais conteur d'histoires ; c'est-à-dire que, dans mes œuvres les histoires naissent par hasard, par une sorte de dynamique interne des interactions, des procédés formels. Et il apparaît souvent que oui, à la fin, il y a quelque chose qui ressemble à une histoire. Je veux dire par là que je ne défends pas l'une ou l'autre position. Mais il est vrai que le dilemme raconter, ne pas raconter, se dresse souvent dans le travail créatif, et il est indéniable que le récepteur également est sensible à la dimension narrative de l'expérience scénique, c'est-à-dire à l'histoire que l'œuvre raconte ou ne raconte pas. Je suggère qu'on se place à un croisement théorique paradoxal : entre l'évolutionnisme, l'héritage de la pensée de Darwin, et le *storytelling* ou art de raconter des histoires et de formater les consciences, selon le titre brillant de Christian Salmon (*Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 2008). Ce que Salmon analyse dans ce livre, c'est l'utilisation des récits dans la pratique politique, dans les campagnes électorales, dans l'agenda public des leaders, etc. Et toute cette utilisation de microstructures narratives dans le discours idéologique, cette mutation du récit en idéologie et de l'idéologie en récit procède (c'est là qu'elle a son territoire le plus évident) de la publicité. Comme chacun sait, la publicité analyse, depuis des décennies, la fonction inductive des récits et des images publicitaires qui, dès qu'ils sont organisés selon une bonne structure narrative, affecte d'une manière plus automatique, inconsciente et, partant, plus efficace l'esprit du futur acheteur.

C'est cette conviction qu'on a là l'une des nombreuses menaces parmi lesquelles nous essayons de survivre, qui m'a poussé à assumer, ces derniers temps, une réponse affirmative à la question de raconter ou non. Je me suis répondu : « Oui, il faut raconter. » Pourquoi ? Parce qu'il ne faut pas laisser aux mains des politiciens et des publicitaires cet outil tellement puissant pour l'organisation de la pensée qu'est la structure narrative. Et c'est là que Darwin et l'évolutionnisme nous servent d'appui. Il est hautement probable que la sélection naturelle ait favorisé ces hordes d'hominidés capables d'organiser l'expérience au moyen du langage en une forme narrative. Cette faculté contribuait sans aucun doute à réaffirmer la cohésion de la horde, organisait la connaissance commune, le savoir partagé, préservait la mémoire du groupe et générait des attentes pour ce qu'il y aurait à faire par la suite. C'est-à-dire que l'art de raconter des histoires fut sans doute un trait anthropologique sélectionné dans les processus évolutifs. C'est ce que n'ont pas ignoré les religions et les patries. Il n'y a pas de religion sans histoire, pas de patrie sans histoire. La véracité des unes et des autres n'a pas d'importance. L'important se trouve dans le fait que, pour constituer une religion, une croyance, une mythologie collective, il faut ne pas l'organiser

sous forme de valeurs, de principes, d'essences — ces choses ne font figure que de « condiment » —, mais il faut confectionner des histoires sur l'origine, le développement, les dangers, les obstacles... Et, comme chacun sait, ce facteur n'est pas le fondement seulement des grandes religions ; les petites ne manquent pas non plus de l'inévitable composante de mythe fondateur, de la légende et des récits comme facteurs structurants et organisationnels. C'est la même chose pour les patries, les nations, pour tout collectif qui souhaite perdurer. Il faut inventer une histoire, il faut construire une histoire, parce que l'histoire fait partie du *connectome*.

Qu'on me permette une brève digression. Dans les neurosciences, on appelle connectome la connexion la plus consistante parmi les interactions neuronales, qui se produit entre les quatre-vingt-quinze milliards de neurones que nous avons dans le cerveau. Ces quatre-vingt-quinze milliards, et les dix mille connexions possibles de chaque neurone, s'articulent en réseaux fonctionnels qui garantissent la survie, la procréation, ce qu'on peut appeler la confrontation avec l'expérience, avec la vie de chaque être humain. Mais l'ADN, l'éducation, la culture, la religion, les avatars de l'existence, sont des facteurs qui contribuent à limiter les possibilités combinatoires ou connectives de ces millions de neurones et configurent notre connectome. C'est ce qu'on appelle l'identité. C'est-à-dire : la priorité de certaines connexions, l'abandon d'autres possibles, par milliards, voilà ce qu'on appelle l'identité, la personnalité, le moi. Nous sommes notre connectome. Le connectome n'est pas fixe, bien entendu, il peut évoluer au fil de la vie humaine, mais il est certain que les « autoroutes » de cette combinaison virtuellement infinie sont très limitées par les tracés concrets que la réalité propose. Il est démontré que, dans la structure dudit connectome, le récit joue un rôle organisateur fondamental. Par exemple : dans l'organisation narrative de la relation de cause à effet, mécanisme essentiel pour la survie humaine.

Je laisse ici ce sujet, mais je suggère simplement qu'on se pose le problème ainsi : si le récit, si les structures narratives possèdent une dimension aussi fondamentale dans l'existence, dans la survie, dans la conduite de l'être humain, pourquoi les abandonnerait-on aux politiciens, aux prêtres et aux publicitaires ? Pourquoi ne pas continuer à fouiller dans le pouvoir des récits, à tout le moins dans deux domaines fondamentaux ? Premièrement : quelles histoires raconter ? (Car il est vrai aussi que le répertoire des histoires que le marché et la politique nous proposent est très limité. Il suffit de voir comme la thématique des textes d'une certaine culture peut se réduire à dix ou douze thèmes fondamentaux. Peut-être faudrait-il reprendre les travaux de Vladimir Propp et analyser les constantes et les fonctions narratives de la dramaturgie de la décennie passée, du dernier quart de siècle. Probable-

ment y trouverait-on moins de diversité qu'on ne le croit. En ce sens, il est urgent de se poser la question : quelles *autres* histoires raconter ?). Et deuxièmement : comment les raconter ? Quels dispositifs dramaturgiques et/ou scéniques utilisons-nous, inventons-nous, implémentons-nous pour que l'acte de réception ne soit pas un acte passif ni automatique, mais une expérience subversive, quelque chose qui modifie notre perception du réel, qui mette en question nos ciments identitaires, nos axes d'appartenance, qui nous place dans une situation de précarité et de relativisme, pour nous rendre capables de nous adapter à une réalité toujours changeante ? Comme on le voit, il s'agit d'un travail d'investigation... et d'auto-investigation. L'on a le devoir, si l'on veut assumer une certaine responsabilité citoyenne, de mettre en question ses propres déficiences, pour rendre utile ce métier qui nous a choisi un jour...

Le sujet du caractère axial des structures narratives a de nombreuses ramifications. Par exemple : il faudrait revenir au formalisme russe, aux études de l'école linguistique de Prague, du structuralisme, parce qu'ils ont essayé de systématiser les mécanismes et les axes de la narrativité. Et cela, nous pourrions parfaitement l'assumer en tant que créateur de nouveaux textes. Il faudrait aussi étudier ce qui se passe dans les rêves. Pourquoi les rêves s'organisent-ils généralement en structures narratives ? Jusqu'à quel point cette activité, dans cette période de l'existence où nous dormons et rêvons et qui fait presque le tiers d'une vie humaine, tend-elle à s'organiser de façon narrative ? Quels modèles narratifs pouvons-nous tirer des rêves ? Les surréalistes se sont penchés sur le rêve, et l'art, depuis toujours, s'est nourri des rêves. Mais peut-être conviendrait-il de le faire d'une manière systématique. Peut-être devrions-nous commencer à nous demander ce qu'est la *poétique du rêve*. Peut-être arriverions-nous à la conclusion que le sens, la signification des rêves ne se trouve pas dans leur contenu, mais dans leur poétique, dans leur forme. Et en tout cas, ce qui est frappant, c'est que le narratif agit aussi dans ce travail involontaire, inconscient de l'esprit, que nous appelons *rêve*.

La dramaturgie de la fragmentation

Dès lors qu'on en a parlé aussi dans la session d'hier, je ne ferai qu'évoquer le sujet de la dramaturgie fragmentaire, une autre de ces voies que le théâtre du xx^e siècle — même s'il existe des précédents — a développée. Je signalerai simplement que, dans les discours — mais aussi bien souvent dans les propositions créatives — qui s'articulent autour du concept de *fragmentation*, *fragmentarité*, etc., on omet généralement de se poser la question du pourquoi. Pourquoi émerge, surtout au xx^e siècle, une dramaturgie qui renonce

aux principes d'unité, de continuité et de toute une série de traits fondamentaux des dramaturgies unitaires ? Pourquoi cette dislocation des paramètres unitaires, et pourquoi cette apparition du discontinu, de l'acausalité ou de la mutlicausalité dans les événements d'une action dramatique ? Il faudrait remonter à la « crise des grands récits » — décrite par Lyotard — pour tenter de comprendre cette fissure des vastes systèmes de pensée qui organisaient l'expérience humaine, et nous demander, quand nous choisissons d'écrire un texte où nous renonçons aux critères d'unité, de cohérence, de causalité, etc., pourquoi nous le faisons et, surtout, dans quel but ? Que cherchons-nous à produire chez le récepteur en lui proposant un *patchwork* de situations, de personnages, de codes divers, combinés de manière plus ou moins aléatoire ? Et quand bien même la réponse au pourquoi n'est pas toujours pertinente, la question du but, elle, l'est assurément.

Peut-être, désormais qu'on est entré de plain-pied au XXI^e siècle, devrions-nous commencer à penser en sens inverse et à regarder attentivement les nouveaux principes de cohésion, les nouveaux liens que nous pouvons établir à l'heure de travailler sur la multiplicité, l'hétérogénéité, la fragmentarité, le non narratif, etc., et à nous demander comment organiser le *chaos* pour que le récepteur ne se sente pas expulsé, pour que le récepteur nous accompagne dans ce voyage peut-être incertain, au cours duquel peut-être nous aussi courrons le risque de sombrer, en tant que créateurs. Nous devons trouver un point commun qui nous permette de cohabiter dans cette traversée. L'essayiste italien Franc Rella, dans son livre *Il silenzio e le parole*⁵ pose le phénomène indéniable d'un monde en morceaux, d'un passé couvert de ruines — que Benjamin avait déjà entrevu, en parlant de l'historien comme d'un *chiffonnier* —, qu'il désigne comme espace de la précarité et temps de la caducité. Il dit :

Pour l'espace de la précarité, pour le temps de la caducité, « il faut trouver les mots, un savoir capable de les représenter et de les mettre en condition de les changer. Face aux décombres et aux fragments du présent, ne pas se perdre en eux,

(c'est-à-dire, ne pas supposer que les décombres, les résidus et les fragments du présent soient une réalité que nous n'avons d'autre choix que d'accepter ; ni prétendre les ignorer et continuer de construire des dispositifs unitaires, cohérents, de plain-pied...)

5 L'auteur du texte cite l'édition espagnole *El silencio y las palabras*, Paidós, Barcelona, 1992. Édition originale en italien : Feltrinelli, Milano, 1981 (n.d.t.).

ne pas se laisser entraîner hors d'eux, ne pas vouloir recomposer nostalgiquement ce qui a été détruit, mais construire sur ce terrain, avec ces décombres, *d'autres figures*, d'autres images, dans lesquelles on puisse, à ce qui est neuf et qui a émergé sur la scène historique, et qui n'a pas trouvé de mots pour exprimer sa richesse, donner raison.

Cela semble un bon programme de travail, surtout quand on s'aperçoit que toute cette effervescence de la fragmentarité, de l'incohérence, est en rapport avec les points forts de la pensée et de l'histoire au xx^e siècle : la mort de Dieu et du sujet, l'échec de la raison classique occidentale, la tromperie démasquée du langage, la crise des grands récits et/ou systèmes, l'émergence de nouveaux sujets historiques... C'est un facteur des plus importants pour la dramaturgie : ouvrir les textes à ces « nouveaux sujets », parmi lesquels on trouvera sans aucun doute les peuples colonisés — qui pendant des siècles ont été considérés comme des objets d'exploitation —, mais au nombre desquels il faudra ajouter aussi la femme comme sujet historique — qui, en tant que tel, n'a pas encore une présence suffisante au théâtre —, l'adolescence, les mille formes de la marginalité et de la précarité, la soumission de la politique à l'économie... Ces facteurs et d'autres encore qui modifient le paysage humain au xxi^e siècle, pour lesquels nous devons trouver *d'autres figures*, *d'autres images*, c'est-à-dire, de nouvelles formes dramaturgiques.

Ne pourrait-on pas, par exemple, s'interroger sur le retour de la choralité comme expression de ce qui est commun ? Renouveler la question du chœur comme outil dramaturgique, qui nous permette de sortir des thématiques de l'individualisme, du « moi-isme », des relations sentimentales ? Le chœur ne serait-il pas l'outil dramaturgique adéquat pour la comparution de ces nouveaux sujets historiques ? Il faudrait alors élaborer une *poétique du chœur*. Qu'appelle-t-on un *chœur* ? Combien de sujets, personnes, figures forment un chœur ? Quelles sont ses fonctions dramaturgiques ? Quelles sont ses fonctions scéniques ? Quel est son degré d'homogénéité, de stabilité, de progressivité ? Quelle est la gamme de ses interactions avec les protagonistes, sa hiérarchie dramatique, l'intentionnalité de son discours ?... Toute une série de sujets sur lesquels la dramaturgie du xx^e siècle, quand on croyait que le chœur avait disparu du théâtre occidental, commença à réfléchir, le plus souvent en intime connexion avec la mise en scène.

Conclusion

Je voudrais terminer en évoquant le thème présenté lors de la session d'hier : la dichotomie entre le théâtre de texte et le domaine du performatif. Une dichotomie qui, comme je l'ai déjà dit, reflète généralement une pensée réductive et schématique, aveugle ou myope devant les nombreux gradients et métissages qui s'offrent dans tous les ordres de la réalité, qu'on la voie dans sa diachronie ou dans sa synchronie.

Car l'histoire du phénomène théâtral, des arts scéniques, montre chaque fois une tension fertile entre littérature et spectacle, entre texte et représentation, en un type d'événement scénique qui se soumet — plus ou moins — à une partition écrite à l'avance, et un autre qui se produit à partir de la comparution des corps dans un espace, et qui rassemble exécutants et récepteurs dans un événement artistique et symbolique. Et de même qu'au fil des siècles il y a eu une littérature dramatique qui ne s'inquiétait pas de sa destination représentationnelle (les tragédies de Sénèque, *La Celestina*, le *Faust* de Goethe, *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, *Les derniers jours de l'humanité* de Kraus, les *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán... et un long *et cetera*), de même il y a un vaste ensemble d'événements représentationnels dépourvus de matrice littéraire : le rituel, la fête carnavalesque (v. Bajtin 1998) ou cette activité de rue polymorphe qu'on peut regrouper sous le vocable de *jonglerie* : mimes, acrobates, charlatans, conteurs, hercules, montreurs de monstres, soigneurs, magiciens, devins, etc.

Entre ces deux ensembles autonomes — drames à lire et événements à vivre —, le Théâtre, ce que la culture occidentale nomme ainsi, se érige en carrefour pérenne d'arts et de codes divers, constitue un territoire de frontière qui tantôt paraît surévaluer le prestige de la littérature, tantôt penche pour la prévalence du performatif. Le plus souvent néanmoins, il se produit une fertile tension qui constitue le moteur même de l'évolution théâtrale. Il est impossible de comprendre, par exemple, le drame isabélin ou la comédie espagnole du Siècle d'or sans tenir compte de la matrice représentationnelle (l'espace théâtral et scénique, les procédés techniques, la composition des compagnies, les conventions, les tabous, la nature du public, etc.) *pour laquelle* ces textes ont été écrits. De la même manière, la littérature dramatique pose souvent des problèmes à la représentabilité et exige que les processus créatifs de la mise en scène, que la configuration ou les dimensions de la salle, les ressources sonores et plastiques, la technique et la poétique de l'interprétation (dépendant de la notion et du fonctionnement du *personnage*), que l'activité réceptive du spectateur ou même les fondements de la mimésis théâtrale, etc., soient révisés et mis en question pour accueillir

les défis des nouveaux textes. Dans mon expérience récente de lecteur (et de metteur en scène) d'auteurs contemporains, je n'aurai qu'à citer la perplexité stimulante où m'ont laissé des œuvres de Michel Vinaver, Caryl Churchill, Ronald Schimmelpfennig, Martin Crimp, Daniel Keene, Gilda Bona, Renato Gabrielli, Hugo Wirth, Juan Mayorga, Eva Redondo...

Fort de cette conviction, je confirme ce que j'ai dit au début : le théâtre qui naît de l'écriture, qui ne renie pas sa condition littéraire *aussi*, a devant lui un futur stimulant dans ce XXI^e siècle tumultueux. C'est sur ce terrain que, loin de prétendre donner des réponses aux problèmes humains et esthétiques qui se posent au créateur, il possible encore de parsemer de points d'interrogation le conformisme croissant de notre civilisation. Puisque, ainsi que l'écrivait Tchekhov, l'auteur n'a pas le devoir de donner des réponses, mais de bien poser les questions.

Bibliographie

- Abirached, Robert. [1978] 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.
- Bajtin, Mijail. 1998. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid : Alianza Editorial.
- Rella, Franco. 1992. *El silencio y las palabras : el pensamiento en tiempo de crisis*. Barcelona : Paidós.
- Ryngaert, Jean-Pierre, et Julie Sermon. 2006. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Éditions Théâtrales.
- Salmon, Christian. 2008. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte.

Défense de l'œuvre de théâtre : le texte théâtral comme artefact littéraire, performatif et engagé avec sa réalité

Albert Mestres

Institut del Teatre

Dans cette communication, nous présenterons trois textes très différents les uns des autres. Chacun, dans sa double condition de texte littéraire et scénique, remplit à sa manière les caractéristiques proposées dans notre titre. Nous ne sommes pas les premiers à défendre la littérarité du texte théâtral et son indépendance par rapport au fait scénique. D'autres l'ont fait, de manière très complète, Anne Ubersfeld (1982) ou Jean-Pierre Ryngaert (1991 ; 2005), ou parmi nous, de manière plus succincte, Francesc Foguet i Boreu, Núria de Santamaria (2009) et Manuel Molins (2006), de qui nous parlerons comme auteur plus avant. Mais aujourd'hui, le débat n'est pas celui-là, mais celui de la nécessité ou non de cette indépendance et de cette dimension littéraire pour le fait théâtral, en confrontant, comme on dit aujourd'hui, le texte néodramatique¹ avec le texte sur scène (Monfort 2009, 2, à partir de Tackels 2001). Nous postulons que, quelle que soit la forme de ce texte, la dimension littéraire en est indispensable pour contribuer efficacement à l'événement théâtral, sans tomber dans la médiocrité ou la banalisation, et que quand cette dimension littéraire est présente, elle garantit la jouissance esthétique de la lecture².

Mais auparavant, nous voudrions, comme d'autres l'ont déjà fait, revoir certains concepts toujours en relation avec le texte dramatique. En 1999, Lehman éblouit le monde théorique théâtral avec l'adjectif « postdramatique », lancé par Richard Schechner deux ans plus tôt (Schechner 1988, 21), en commençant par le monde germanique, et ensuite le monde de la création théâtrale elle-même. Il nous est difficile d'accepter le terme de « théâtre postdramatique » parce que si, dans le livre de Lehmann, il s'agit d'un concept qui permet de regrouper un ensemble de pratiques théâtrales

1 Il n'est pas clair pour nous si « néodramatique » désigne les textes qui reviennent au drame de facture conventionnelle ou si le terme se réfère aussi aux textes postdramatiques.

2 Pourquoi lit-on les textes de théâtre et pas les scénarios de cinéma ? Le scénario de cinéma est une étape technique préalable indispensable pour filmer, tandis que le texte théâtral ne l'est pas : on peut créer des spectacles sans texte ou sans texte préalable.

non nécessairement circonscrites chronologiquement ni géographiquement, il est utilisé depuis longtemps du point de vue de la création théâtrale comme un postulat esthétique ou, si l'on préfère, une manière de faire du théâtre, et du point de vue de l'analyse et de la critique théâtrale pour étiqueter un genre déterminé de phénomènes théâtraux délimités chronologiquement et géographiquement.

Par ailleurs, le terme comporte en lui-même implicitement une notion temporelle, chronologique (avec le « après »), qui se situe généralement dans le temps à partir des nouvelles formes de théâtralité qui surgissent dans les années 1960–1970, peu après la révolution technologique et la multidisciplinarité liées à l'art performatif, et qui en même temps implique une notion de dépassement, l'idée de table rase, peut-être héritière de la mentalité avant-gardiste du xx^e siècle³.

Mais comme cela arrive souvent, la réalité est bien différente. Comme le dénonce Plassard (2012, 2–3) et comme ne peut que l'admettre Lehmann lui-même (Lehmann 2002, 54–63 *passim*), il n'a pas cessé d'exister, de se pratiquer, ni de se créer un théâtre « dramatique » en opposition au théâtre « postdramatique », et ce dernier n'a généralement pas abandonné les outils et méthodes créatives du théâtre « dramatique ». De même, il n'existe en aucun cas de « pureté », de sorte que le théâtre « dramatique » a assimilé nombre des pratiques et méthodologies scéniques du théâtre « postdramatique », dont notamment la fusion du dramaturge et du directeur, et la création du texte au service de la création scénique, avec l'appauvrissement qui peut en résulter, du moins en ce qui concerne la qualité littéraire du texte qui, j'en suis convaincu — et c'est ce que me semblent démontrer la plupart des spectacles que j'ai vu surgir de cette forme de création —, se répercute sur la qualité de l'ensemble du spectacle, comme l'a déjà signalé Ryngaert (1991, 28) il y a plus de 20 ans.

Contre quoi réagit le théâtre appelé postdramatique ? Contre une manière de comprendre l'art, et donc le théâtre, de courte durée, où l'on prétend que l'œuvre d'art devient un miroir de la réalité et qui correspond au moment où le texte se convertit en édifice du spectacle théâtral, soit chronologiquement un moment qui va de la fin des Lumières jusqu'à aujourd'hui,

3 Je partage la critique de Didier Plassard : « Le postdramatique n'est pas un dépassement hégélien du théâtre dramatique, s'accompagnant d'une *Aufhebung* sans chemin de retour possible, il est une direction prise par certains courants des arts de la scène contemporains, de façon assez convergente pour occuper temporairement, en Allemagne surtout, une véritable position de domination institutionnelle et pour risquer ainsi de former un nouvel académisme » (Plassard 2012, 3).

coïncidant avec les mouvements sociaux et démocratiques dont vit encore la société actuelle. Car nous n'allons pas croire que l'approche était celle-là dans le théâtre médiéval, renaissant, classique ou baroque, où le texte était prétexte au spectacle⁴. Même Racine, un classique de la littérature *tout court*, écrivait pour être joué. C'est le regard contemporain, fils des Lumières et du romantisme, qui rétrospectivement a considéré ces textes comme indépendants du spectacle et comme étant leur propre centre.

Le théâtre naturaliste naît donc avec ses propres poisons. Bientôt, ses plus ardents défenseurs, à commencer par Stanislavsky, se rendent compte que l'imitation de la réalité pure et dure est impossible ou n'a pas d'intérêt artistique et cèdent à une nouvelle conventionalité tout aussi soumise aux structures narratives que ne l'était la plus folle fable romantique, un conventionalisme qui, contrairement aux précédents, devient rapidement rigide et castratrice, mais que l'industrie théâtrale, née précisément dans la première moitié du XIX^e siècle, développe magnifiquement jusqu'à ce qu'elle devienne, aux yeux du public, la seule possible.

Dès lors, nous pourrions dire que trois manières différentes et opposées de faire et comprendre le théâtre dominant le panorama européen et nord-américain dès la fin du XIX^e et le début du XX^e. Nous les appellerons A, B et C. A représenterait ces formes théâtrales élitistes qui assument, avec plus ou moins de tension, la convention de vraisemblance en faisant référence à la copie de la réalité (de Tchekhov ou Pirandello à Brecht, qui en joue plutôt, passant par le naturalisme nord-américain, etc.), associée à partir des Lumières avec la modernité « bourgeoise », et qui l'appliquent rétrospectivement à des œuvres ou auteurs, comme Molière, Racine ou Shakespeare, antérieurs à l'apparition de la convention. B incarnerait toutes ces formes théâtrales élitistes qui assument l'autonomie du spectacle théâtral et qui mettent en relief le pacte conventionnel avec le public (de Jarry ou Maia-

4 Dans ce sens, il suffit de lire la description de la représentation de la *Cassaria* de L'Arioste au palais d'Este en 1508, dans une lettre de Bernardino Prosperi à Isabella d'Este Gonzague du 8 mars : « Ma quello che è stato il meglio di tutte queste feste e representatione, è stato la sena dove se sono representate, quale ha facto uno M.^{ro} Peregrino depinctore sta col S.^{re}, ch'è una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiesie, torre, campanili e zardini, che la persona non se può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de ingegno e bene intese, quale non credo se guasti, ma che le salvarano, per usarla del'altre fiata » (Catalano 1930, vol. 2, 83–84). Ou de la *Talanta* de L'Arétin qu'en fait son scénographe, Giorgio Vasari : « Comme scrive lo stesso Vasari [...], la scena della commedia riproduce Roma. Il palcoscenico molto grande e profondo (circa quaranta metri) contiene tutti i monumenti più rappresentativi della città [...]. Nel corso dello spettacolo il trascorrere del tempo è visualizzato dal lento procedere di un enorme globo luminoso, simboleggiante il sole, che ruota al centro della scena [...] » (Attolini 1988, 122–123).

kovski à Beckett ou Koltès en ce qui concerne les textes de théâtre). Elles ont été associées à partir de la fin du 19^e avec la modernité radicale « anti-bourgeoise ». C reprendrait ces formes théâtrales populaires, en marge du drame bourgeois et de l'avant-garde radicale. Ces formes dramatiques sont, selon le livre de Lehmann, des exemples d'antécédents ou des cas de théâtre postdramatique (Lehmann 2002, 69–100), bien qu'il n'en cite pas tous les exemples, ni de longs passages et que ce sont les exemples tirés du domaine germanique qui y prédomine.

Ainsi, Beckett est postdramatique, bien que chez lui le texte ait en tant que seul protagoniste la plus grande hiérarchie absolue, jusqu'à l'extrême de la partition théâtrale. De fait, le théâtre de Beckett n'a pas besoin de réalisation scénique pour devenir un spectacle, mais la lecture elle-même le devient, jusqu'à devenir indépendante de l'acte performatif.

Maintenant, si nous parlons de théâtre postdramatique, il conviendrait de parler de théâtre pré-dramatique, ainsi que nous l'avons déjà relevé et que le fait Lehmann lui-même (Lehmann 2002, 33)⁵. Comme le réclamait Ryn-gaert (1991, 8), il faudrait commencer par une relecture d'Aristote en fonction de ce qu'il prétendait transmettre réellement⁶. La lecture viciée par la décontextualisation que l'on a l'habitude de faire n'a pas de sens, pas plus que la vision que nous avons du théâtre classique grec et latin, si nous considérons que les tragédies de Sophocle étaient chantées et dansées, interprétées avec des cothurnes et des masques, que la comédie latine de Plaute et de Térence était entièrement chantée par un musicien et les personnages interprétés par des mimes dans un langage tout à fait codifié. Impossible d'être plus éloigné de la convention réaliste, du « drame »⁷.

Un des points clés de Lehmann pour déterminer la postdramaticité est la perte du caractère central du texte dans le processus créatif d'un spectacle (nous ne parlons déjà plus de pièce de théâtre, qui ne serait que le texte

5 Je ne partage pas la même périodisation que Lehmann, procédant de l'approche historiographique de Péter Szondi (2011, publié à l'origine en 1956), un paradigme historiographique linéaire aujourd'hui largement dépassé. Selon la conceptualisation que développe Lehmann, il faudrait considérer comme théâtre pré-dramatique non seulement la tragédie grecque comme il le fait, mais aussi tout le théâtre médiéval, renaissant et baroque, jusqu'à l'introduction de la convention réaliste durant les Lumières. Au cours du colloque, José San-chis Sinisterra a proposé de parler, au lieu de théâtre postdramatique, de théâtre pré-dramatique, qui inclurait aussi le rituel, la foire, les jongleurs, le cirque et les formes parathéâtrales ou résiduelles.

6 Quand Lehmann (2002, 55–58) déploie l'argumentation sur la *Poétique* d'Aristote et les notions d'action, d'anagnorisis, de mimesis, etc., il oublie que les spectateurs athéniens connaissaient les récits point par point et qu'ils les vivent dans la sacralité.

7 Voir Dupont 2013, 13 et 20.

écrit susceptible d'être converti et de faire partie d'un spectacle). À nouveau, nous nous trouvons devant une vision confuse et tout à fait tournée vers le présent. La tyrannie du texte, pour le dire ainsi, ou quand l'auteur dramatique comme moteur central créatif d'un spectacle auquel il faut se soumettre coïncide chronologiquement avec la brève période de l'instauration de la convention réaliste, et spécifiquement avec la première moitié du xx^e. En aucune manière, on ne peut aller au-delà. Par ailleurs, cela ne signifie pas que des textes majeurs de nos littératures n'aient pas été créés dans un contexte où, comme le réclame le théâtre postdramatique, le texte n'est qu'un élément de la construction du spectacle, et pas forcément le plus important hiérarchiquement. Pensons à Shakespeare, par exemple. D'après ce que nous savons de la manière dont se construisait l'événement théâtral dans le théâtre élisabéthain⁸, le texte n'y occupait pas une fonction hiérarchique notable, dans le sens où il ne provenait pas nécessairement d'un texte définitivement établi, et pourtant personne ne mettra en doute la dimension littéraire du texte théâtral de l'œuvre de Shakespeare.

Ceci dit, et en nous limitant à la pratique théâtrale la plus récente et à la relation entre le texte théâtral et événement théâtral, on ne peut nier que certaines choses ont changé ces quarante dernières années, surtout en ce qui concerne les propositions les plus novatrices et les plus intéressantes, celles qui ne copient rien. Pour commencer, la chaîne de montage a été rompue, chaîne qui d'une certaine manière commençait à la table du dramaturge, suivait avec l'impresario et se terminait entre les mains du metteur en scène et des acteurs. Bien que, comme le signalait déjà Lehmann (Lehmann 2002, 71-76), cela ne soit pas un phénomène strictement actuel et que nous en retrouvons des exemples depuis la fin du xix^e siècle, nous pouvons dire que, aujourd'hui, un certain type de compagnies et surtout un certain type d'institutions théâtrales publiques se sont généralisés.

La question est de savoir si cette fissure est irréparable ou si la littérarité du texte, créé ou non en marge de sa future mise en scène, est, comme nous le croyons, indispensable à l'excellence du spectacle.

En ce qui concerne les textes de facture volontairement postdramatique, c'est-à-dire qui suivent les paramètres postdramatiques et le revendiquent, il faut remarquer que cela se limite souvent à la présentation formelle et que ces textes reposent sur des narrations qui pourraient parfaitement convenir à un drame conventionnel, comme c'est le cas de *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig (2006) ou *La fête. Le feu. La ville* d'Anja Hilling (2010), deux auteurs emblématiques du mouvement.

8 Voir par exemple Černíková 2010, 19.

Nous ne pouvons pas non plus nier que n'importe quel usage du texte est permis sur scène aujourd'hui. Dans ce sens, il faut établir une distinction entre le metteur en scène, le dramaturge et le metteur en scène-dramaturge, entre le texte dramatique, la dramaturgie textuelle et les fonctions scéniques, dès lors que le résultat sur scène peut constituer des événements théâtraux où le texte est central, marginal ou résiduel. Enfin, nous ne pouvons pas tout mélanger et il faut faire un effort pour y voir clair, surtout en ce qui concerne les fonctions créatives :

- 1 Nous avons, d'un côté, l'auteur qui, depuis chez lui, conçoit le résultat final tel qu'il sera joué sur scène après que seront intervenus les différents éléments scéniques, ce cas est relativement récent en regard de toute l'histoire du texte dramatique, comme nous le disions, et que nous pouvons identifier comme le dramaturge romantique et/ou réaliste et naturaliste. Il s'agit d'un texte qu'il faut servir et pour le faire correctement apparaître, à la fin du XIX^e siècle, la figure du metteur en scène, qui organise ce que prévoient l'auteur et le texte. Plus récemment, certains metteurs en scène ont modifié leur rôle et se sont érigés en créateurs absolus, soumettant les textes de la tradition textuelle dramatique à des opérations de reformulation, mutilation et tergiversation. Il est clair que les textes nécessitent une intervention interprétative à chaque époque, mais nous ne savons pas jusqu'à quel point il est licite de continuer à « vendre », certains spectacles, comme un Shakespeare ou un Brecht mis en scène par.
- 2 Il y a ensuite le dramaturge-metteur en scène, c'est-à-dire, celui qui, d'une certaine manière, inverse l'opération. Il conçoit d'abord la forme scénique et ensuite soit la remplit de texte, soit fait surgir le texte durant la période créative des répétitions avec les interprètes. Naturellement, cette inversion de procédé n'implique en soi aucune sorte de position esthétique et peut donner lieu à des spectacles purement conventionnels, que nous avons appelés théâtre de texte naturaliste, ou à des propositions radicales à la frontière entre la production théâtrale et la performance. Dans un cas comme dans l'autre, le texte parvient généralement difficilement à atteindre une dimension poétique ou littéraire.
- 3 Il reste finalement l'auteur qui propose un texte qui doit être central dans l'œuvre finale mais qui ne dicte pas la disposition scénique de ce texte, conçu comme un artefact scénique auquel il faut donner forme sur scène et qui permet des propositions textuelles engagées avec la modernité théâtrale comme avec une dimension poétique et littéraire.

Dans ce cas, c'est le metteur en scène qui crée le spectacle avec ses propres moyens artistiques, à partir d'un texte puissant, central, mais qui offre de multiples possibilités d'interprétation et de développement et qui laisse donc une grande latitude aux autres créateurs du processus de création théâtrale. Nous ne voyons pas pour quel motif ce type de texte théâtral doit porter l'étiquette de texte postdramatique, par le simple fait qu'il ne se soumette pas à la conventionalité dramatique, comme le fait Lehmann.

Nous croyons que ce type d'auteur et de texte est capable de produire un apport littéraire intéressant en même temps qu'il interpelle la scène pour devenir un spectacle aux dimensions importantes, dans la mesure où il est capable de maintenir le poids littéraire du texte sans renoncer à son caractère performatif et malgré l'égalité hiérarchique atteinte ces dernières décennies entre les différentes disciplines intervenant dans une production scénique. Ainsi, certaines propositions textuelles atteignent à une plénitude littéraire sans pour autant recourir à des structures et procédés conventionnels propres au texte comme à « œuvre de théâtre » en soi qui se déploie lors des différentes représentations, capitalisant l'événement théâtral, mais comme un élément nucléaire, modelable, articulable dans le processus de création multidisciplinaire qui porte à la représentation, avec un engagement immédiat avec la réalité et le théâtre de son temps.

Les trois textes que nous présenterons par la suite, sont de publication récente et correspondent à ces critères. Il s'agit de textes théâtraux aussi différents que *Nix tu, Simona* d'Albert Pijuan (2009), *Blut un Boden (Sang et patrie)* de Manuel Molins (2014) et *Nit de sal o Nocturns de mare mar* (2014) d'Isabel Garcia Canet.

Nix tu, Simona est le deuxième texte publié d'Albert Pijuan (1985), un jeune auteur catalan, qui aujourd'hui en a publié trois de plus (sur ces quatre textes, trois ont été mis en scène). Le texte consiste en un monologue d'un étrange personnage qui élabore son propre langage. Le texte, d'une vingtaine de pages, ne propose pas une seule indication scénique. Nous ne savons donc pas à qui s'adresse ce personnage, dont bientôt nous comprenons qu'il s'agit d'une petite fille avec une sorte de déficience mentale. Nous découvrons son monde, peu à peu, au fil d'un discours désordonné et distordu par un lexique, une syntaxe et une morphologie propre, qui est son monde. Les scarabées sont ses amis et confidents. Sa mère ne supporte pas d'avoir une fille « anormale », elle, Simone. Son père, qui l'aime beaucoup et joue avec elle, se voue à quelque occupation illégale dans un appartement dans le jardin, dont nous découvrirons finalement qu'il s'agit d'avortements lorsque Si-

mone explique que les femmes « se troben mal i van a l'arbre de pebre i després surten de la 'ficina de papa i no tenen mal i se fan contentes » (Pijuan 2009, 21). À l'école, elle est exclue et elle frappe les enfants, puis elle cesse d'y aller. Sa vie change quand une nouvelle voisine, Zafira, s'installe dans la maison d'à côté. Zafira est tout ce que Simone n'est pas. Elle est normale, elle est mignonne. Simone devient son amie grâce à un enregistrement qui montre à Zafira le secret de son père. Les choses se précipitent. Zafira organise des orgies avec des garçons de son âge et fait découvrir à Simona le sexe et les stupéfiants, car ils se droguent avec de l'essence. La mère de Simone, qui est malade, décide de retirer Simone de l'école et de lui faire cours elle-même. Elles le font dans le garage où Simone découvre de l'essence et veut partager avec sa mère l'usage qu'elle en fait. La mère s'évanouit et tombe, elle est hospitalisée. Zafira tombe enceinte et Simone essaie de la faire avorter. Finalement, c'est le père de Simone qui s'en charge et Zafira disparaît. On voit venir le mélodrame. Le père découvre que Simone est elle aussi enceinte et l'enferme à la maison jusqu'à ce que, dénoncé par on ne sait qui, la police emmène le père. Simone reste seule avec son ventre qui grossit et apparaît une jolie Simone, comme un papillon qui sort du vilain cocon. Il est possible que le monologue soit adressé à la petite fille qui vient de naître, à ce nouveau-né sans futur, s'il vit toujours. Tout cela, qui ferait un bon argument dramatique, n'est pas expliqué de manière linéaire mais c'est le lecteur/spectateur qui, à travers un langage très élaboré formellement, qui séduit malgré son incompréhensibilité, rassemble les pièces du puzzle en adoptant une position active. En même temps, il découvre d'une manière glaçante la violence institutionnalisée des structures sociales de pouvoir. Comme dans le cas de Schimpfennig et de Hilling, c'est le traitement formel qui singularise le texte à travers l'exploration linguistique, la distorsion du genre, le point de vue de Simone, dépouillé de tout préjugé assimilable au politiquement correct et d'une certaine manière autiste, mais c'est à la fois ce point de vue qui lui donne une dimension et une puissance littéraire unique.

Blut un Boden (Sang et patrie) est l'avant-dernière des nombreuses œuvres publiées par cet auteur valencien confirmé, Manuel Molins (1946), dont les œuvres forment un ample répertoire qui explore toutes les formes et les genres du théâtre contemporain. C'est un texte non seulement engagé artistiquement mais aussi politiquement, puisqu'il veut mettre sur la table la mollesse complice de la classe politique et intellectuelle vis-à-vis de certaines idéologies néofascistes et néonazies ainsi que la subtile dialectique dont elle joue, voir la franche sympathie, afin de rester au pouvoir, alors même que l'horreur nazie de l'holocauste ne devrait laisser aucun doute. Le texte, avec sa trame dramatique ténue, sans conflit fort, se structure comme

une tresse formée de trois mèches, et la tension dramatique progresse à mesure qu'elles s'imbriquent et que se multiplient les échos. Tout d'abord, il y a les discussions dialectiques touchant à la politique, à la morale et finalement à l'intimité du ménage du docteur Martin Schwarzwald (une incarnation non dissimulée de Martin Heidegger) et d'Alma Schwarzwald. Elles commencent par le discours d'entrée à l'Université de Fribourg du docteur en 1933, où se déploient les idées politiques, les scrupules éthiques et les bassesses personnelles du mariage. La seconde mèche de la tresse, si on peut dire, c'est le jeune soldat français, Frédéric Fédier, qui nous fait savoir au travers de lettres à sa petite amie et de dialogues avec Martin qu'il a pour mission de trouver un point de rencontre entre les deux camps de la guerre. Il propose une rencontre entre les philosophes Sartre et Schwarzwald, qui donnera l'occasion au deuxième de se blanchir de la condamnation pour complicité avec le régime nazi. Sur cet engagement, cette acceptation du dialogue, se construira l'Europe actuelle, l'Union européenne, et c'est sans doute son talon d'Achille, c'est-à-dire des principes démocratiques oblitérés dès l'origine. La troisième mèche s'oppose avec une force scénique et émotionnelle aux deux autres. Sharon Stein, étudiante en philosophie et ex-amante de Schwarzwald, juive, dans le ghetto de Varsovie, explique à d'invisibles enfants juifs de terribles histoires sur Hitler et le nazisme en faisant des marionnettes de ses doigts et de la mie de pain, jusqu'à une ultime représentation, déjà réduite en cendres, dans un four crématoire. Le texte est accompagné d'un important appareil de notes contextualisantes qui devraient trouver place d'une manière ou d'une autre dans un montage scénique. L'œuvre libère sa puissance philosophico-idéologique, poétique et dramatique à travers la dialectique qui s'installe entre les trois axes, deux essentiellement dramatiques par des discussions Martin-Alma-Frédéric et un troisième narratif, celui de Sharon. La narration est tenue à l'écart du centre de l'argument pour devenir un puissant recours scénique.

Isabel Garcia Canet (1981), valencienne, n'est pas pour le moment dramaturge mais une poétesse qui a publié jusqu'à aujourd'hui quatre livres de théâtre. *Nit de sal o Nocturns de mare mar*, le plus particulier des trois textes, que nous présentons ici, est aussi le dernier. Ce n'est pas un texte théâtral au sens strict mais un poème fleuve qui nous offre un voyage intérieur par la transformation des identités, tant de genre que culturelles. La particularité est que le poème se qualifie de « poema performàtic », c'est-à-dire un poème qui aspire, réclame la scène. Après une brève introduction, le poème se structure en cinq parties de diverses longueurs, « Catarsi i memòria », « Mare mar », « In principio », « Sol (a) mar » et « Voix off-conscience/Veu en off-consciència ». Dans ce flux poétique, une voix, et non pas un person-

nage, nous porte sur son flot verbal depuis les racines jusqu'au déracinement à travers une pluie d'inputs culturels et émotionnels qui se matérialisent en listes, en images de syntaxe brisée et en une riche et complexe intertextualité, mettant à découvert le désordre de l'être contemporain devant l'inaccessible fragmentation de la réalité et de l'individu. La particularité est que cette voix, d'une oralité déchirante, devient si plastique qu'elle-même nous porte sur scène, nous suggère la mise en scène, comme tout texte théâtral.

En définitive, il s'agit de trois textes de haute valeur littéraire, complètement engagés avec la modernité, non seulement littéraire mais aussi théâtrale, et qui s'offrent pour être au centre d'une production théâtrale, sans cependant dicter ni délimiter comment serait cette production théâtrale, mais au contraire, en se projetant depuis la littérature vers mille réalisations scéniques possibles. Et ils nous permettent de penser que le texte théâtral, avec sa poésie particulière, de type dramatique ou non, continuera, comme le dramaturge lui-même, à être indispensable à la création scénique la plus riche.

Références bibliographiques

- Attolini, Giovanni. 1988. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Bari : Laterza.
- Canet, Isabel Garcia. 2014. *Nit de sal o Nocturns de mare mar*. Barcelona : Re&Ma 12.
- Catalano, Michele. 1930. *Vita di Ludovico Ariosto. Ricostruita su nuovi documenti*. Genova : Biblioteca dell'« Archivium romanicum ».
- Černíková, Klára. 2010. *Early English Modern Drama : Authorship and Collaboration*. Thèse du Degré : Masaryk University. Consulté le 25 septembre 2015. http://is.muni.cz/th/171428/ff_b/collaboration.doc.
- Dupont, Florence. 2013. « Théâtres antiques (grecs et romains) : théâtres pré-dramatiques ? (Médée d'Euripide) », *Le théâtre postdramatique. Vers un chaos fécond ?*, 13–27. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Foguet, Francesc, et Núria Santamaria. 2009. *La literatura dramàtica*. Barcelona : Universitat Oberta de Catalunya.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Traduction de Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche.
- Molins, Manuel. 2014. *Blut und Boden (Sang i pàtria)*. Valls : Cossetània.
- . 2006. « Resistència i riurecràcia (per Galileu i Sísif) ». Dans *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans, 1975–2005*, coord. F. Foguet et P. Martorell, 47–73. Vilanova i la Geltrú : El Cep i la Nansa.
- Monfort, Anne. 2009. « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre neo-dramatique ». *Trajectoires 3* (des.). Consulté le 20 septembre 2015. <http://trajectoires.revues.org/392>.

- Pijuan, Albert. 2009. *Nix tu, Simona*. Barcelona : Re&Ma 12.
- Plassard, Didier. 2012. « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction ». *Prospero European Review* 3. Consulté le 20 septembre 2015. <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&edition=10&lang=1>.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 1991. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas.
- . 2005. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin.
- Schechner, Richard. 1988. *Performance Theory*. New York : Routledge.
- Szondi, Peter. 2011. *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*. Traduction de Javier Orduña. Madrid : Dykinson.
- Tackels, Bruno. 2001. *Fragments d'un théâtre amoureux*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Ubersfeld, Anne. 1982. *Lire le Théâtre*. Paris : Messidor / Éditions sociales.

Performativité, imagination et texte : les stratégies narratives et leur potentiel

Christina Schmutz

Universitat Autònoma Barcelona / Institut del Teatre

Dans cet article, j'explore les possibilités et les implications de l'utilisation de textes littéraires et autres dans le théâtre post-spectaculaire d'André Eiermann, que l'on considère comme une critique du théâtre postdramatique via la recherche de nouvelles formes de distanciation et de communication entre la scène et le public, destinées à subvertir l'immédiateté commercialisée et à lui substituer des formes du politique efficaces aujourd'hui.

Dans son essai publié en 2002 « ¿Cómo de político es el teatro postdramático? », Hans-Thies Lehmann essayait de répondre à l'accusation selon laquelle le théâtre postdramatique est un jeu esthétique, purement formel et dépourvu d'engagement, une tentative de création d'espaces scéniques visant à une perception inhabituelle, dans le cadre de la rencontre unique et non répétable entre acteurs et spectateurs, mais sans rapport avec une quelconque clarification d'un fait ni avec une quelconque conscience de la responsabilité.

Lehmann relie les nouveautés et les transgressions du théâtre postdramatique à la notion de « société du spectacle », selon l'expression de Guy Debord (1967), où « les citoyens sont des spectateurs passifs pour qui la vie publique et politique est devenue un spectacle » (Lehmann 2002, 32). Un théâtre qui envisage une relation avec le politique se doit d'interrompre, du point de vue esthétique, ses propres règles d'exhibition, et de mettre en question l'innocence présumée du spectateur devant ce qui se passe pour souligner sa présence et sa coresponsabilité latente. Le politique est sous-jacent à la forme, à la référentiabilité de son propre contexte et au comment de la représentation.

Avec le théâtre postdramatique apparaît un discours lié aux manières changeantes de la communication, à la dissolution entre le réel et le virtuel dans la société. Ce discours a conduit à l'ouverture et à la dissolution de la dichotomie classique entre drame et théâtre, sujet et objet. Les moyens théâtraux tels que le corps, la voix et le temps ne sont plus soumis à une logique narrative, autrement dit, à l'œuvre dramatique, mais acquièrent une valeur en soi, en ce sens qu'ils gagnent en présence et autoréflexion, c'est-à-dire qu'ils sont dépouillés de leur fonction représentative. La « dimension

relationnelle redécouverte » (Lehmann 2014, 44), ou l'ouverture du cadre théâtral par rapport à l'ancienne séparation entre la scène et les spectateurs, constitue un autre apport important : le public se voit directement englobé dans une communication directe, face à face, avec ce qui se passe sur scène.

D'après Hans-Thies Lehmann, le politique entre en jeu dès que, comme dans le théâtre postdramatique, on rompt avec les canons du voir et de l'entendre et qu'il se passe quelque chose, *in situ*, qui irrite la perception du spectateur : « Le politique au théâtre n'est imaginable que comme interruption du politique et comme pratique de l'exception » (Lehmann 2011, 35). Ce qui auparavant avait une signification politique n'est certainement plus aujourd'hui politique. D'anciennes infractions à la norme, comme l'interruption de la situation dramatique, par l'élimination du quatrième mur, en irritant la perception du spectateur ou en le rendant participatif, sont maintenant devenues les nouvelles normes dans de nombreux théâtres. Cependant, le politique se montre justement dans le dépassement des règles valides jusqu'ici, dans la rupture des limites esthétiques. Au début des années 1990, une rupture semblable s'est produite, par exemple par la redécouverte de l'implication et de la participation active du spectateur. En ce sens, le théâtre postdramatique des années 1990 fut politique : il a interrompu et modifié, par son esthétique, les règles dramatiques en vigueur à cette époque.

Le théâtre postdramatique qui se présentait au début comme une libération par rapport à l'hégémonie du drame, parce que la situation dramatique ne correspondait plus à la complexité du monde contemporain, n'a plus rien aujourd'hui de particulièrement irritant pour la perception du spectateur. La coprésence physique des spectateurs et des acteurs, la transgression des genres, la séparation entre le signifiant et le signifié, l'auto-réflexion, la participation active du spectateur et le dépassement de la fonction représentative du théâtre se sont établis comme des normes de l'esthétique postdramatique.

La réalité sociale et la manière de la percevoir ont changé, comparées à ce moment de réflexion critique qu'a supposé le théâtre postdramatique. Le « spectacle », poussé à l'extrême, est devenu la forme de relation sociale par excellence. Comme le dit André Eiermann : « c'est justement cette forme de participation qui a fini par découvrir le spectacle pour elle-même » (Eiermann 2012, 141) : le spectacle au sens social et le spectacle qui se produit de manière irreflexive sur une scène. Dans nos structures communicatives actuelles basées sur les réseaux sociaux, par exemple Facebook, il y a longtemps que le spectateur passif n'existe plus. Au contraire, nous sommes continuellement appelés à donner notre opinion. « Les formules de la spontanéité, les expressions créatives de la personnalité, etc. sont adaptées par le

système... la spontanéité non aliénée, l'expression de la personnalité elle-même, l'auto-réalisation, tout cela a fini par devenir progressivement une partie du système. » (Žižek 2005, 8). Cette façon de rendre le spectateur actif, redécouverte par le théâtre postdramatique et héritée de Brecht, ne suppose plus, actuellement, aucune transgression. Au contraire, elle est normale et conforme au système.

Ainsi, la communication face à face dans le théâtre contemporain va désormais dans le sens des structures conventionnelles : le théâtre postdramatique, provocateur et politique à ses débuts, a perdu, depuis les changements sociétaux, son énergie critique et son élan de transformation de la société. Une nouvelle redistribution dans le système complexe de la théorie et de la pratique a été amenée surtout par des approches qui jettent un jour nouveau sur le théâtre postdramatique et qui développent un potentiel actuel critique et autoréflexif. Le théâtre post-spectaculaire d'André Eiermann se comprend donc ici comme la continuité logique du théâtre postdramatique en même temps que comme son anti-modèle, et englobe les formats scéniques qui examinent les discours théoriques et interrogent les critères théoriques. Eiermann a actualisé les prémisses de Lehmann et les phénomènes structuraux du théâtre performatif. Il a forgé le terme de « post-spectaculaire » et sa thèse de doctorat sur le théâtre post-spectaculaire (2009) suppose une évolution des prémisses de Lehmann, en impliquant aussi une critique du théâtre postdramatique. Par théâtre post-spectaculaire, il entend les formes théâtrales qui, en pleine « époque de la permissivité » (Žižek 2005), révèlent un potentiel actuel critique et auto-réflexif, c'est-à-dire un théâtre qui développe de nouvelles formes de critique et de transgression des limites adaptées à la situation sociale d'aujourd'hui.

Selon Eiermann, le potentiel critique du théâtre consiste aujourd'hui en une nouvelle distance entre acteur/scène et le spectateur qui, dans les situations sociales actuelles, puisse interrompre réellement les règles de la communication directe, c'est-à-dire la communication face à face et la présence permanente qui en découle.

Cette distance implique pour Eiermann la nécessaire conséquence d'une « interruption de la norme » (Lehmann 2011, 36), indispensable à la formation d'un triangle communicatif : acteur-spectateur-tiers. Par le « tiers intermédiaire » (Eiermann 2009), l'interaction physico-corporelle des acteurs est reléguée au second plan et à la place de l'immédiateté de l'interaction des acteurs et de l'immédiateté de la co-présence des acteurs et des spectateurs apparaissent le pouvoir imaginaire et la fantaisie. Dans le système communicatif acteur-spectateur, le troisième élément entre toujours en jeu et il est même parfois impossible de le distinguer de l'acteur lui-même. Dès

lors que l'on renonce à la présence de l'acteur et à la présentation d'un événement, le troisième élément reste, en quelque sorte : il apparaît dans les attentes et imaginations que le spectateur projette sur la représentation, fondées sur des conventions connues, et projette sur la scène vide ses idées, fantaisies, désirs.

En ce sens, ce qui se passe lors de la représentation, qui est unique et non répétable, comme le formule la théoricienne allemande du théâtre Erika Fischer-Lichte (2005), ne dépend pas tant du contact direct entre acteurs et spectateurs ni de la présentation d'une action donnée, mais du cadre et du contexte créés par la mise en scène et des attentes et des projections du spectateur, lesquelles existent déjà en partie avant même le début de la représentation. La distance devient indispensable pour créer un vide ou un espace entre « identité symbolique et fond fantasmatique » (Siegmond 2014, 192). Sur la base de cette relation s'établissent dans le théâtre post-spectaculaire des stratégies déterminées consistant, par exemple, à interrompre la perception des acteurs ou des spectateurs, par des pauses, par une insécurité, par la distance, par le silence, par le suspens, aux antipodes de notre société connectée hyperactive et affirmative, et qui peuvent apporter à une représentation théâtrale la possibilité de se confronter de manière critique à la réalité sociale actuelle.

Avec le « tiers intermédiaire », l'interaction corporelle des acteurs, par exemple dans le contact direct avec les spectateurs, se trouve reléguée à un second plan, pour laisser apparaître la puissance de l'imagination et de la fantaisie. Les stratégies qu'adopte le théâtre post-spectaculaire sont par exemple l'interruption de la perception mutuelle entre acteurs et spectateurs, la relativisation de la perspective de celui qui se trouve réellement présent, sa tergiversation voire, carrément, son absence. En mettant cela en relation avec Erika Fischer-Lichte, qui distingue les concepts de représentation et de mise en scène, l'idée de la mise en scène revient au premier plan, puisque c'est de la mise en scène que dépendent les conditions du contexte ou du cadre dans lequel la représentation peut être menée à bien. Selon le théoricien André Eiermann, « une mise en scène est un processus stratégique qui, non seulement se répercute sur le spectateur sous forme de situation esthétique, mais qui l'affecte avant même qu'il ne s'y engage » (Eiermann 2009, 353), puisque dès avant le début il possède des informations et expectatives déterminées.

Par ces stratégies, le théâtre post-spectaculaire peut développer un potentiel critique, dès lors qu'il n'envisage pas seulement des réflexions esthétiques mais aussi des questions éthiques, puisqu'il établit une relation entre des modèles communicatifs digitaux qui encouragent la participation du

côté du théâtre et le transfert de pouvoir aux grandes entreprises comme Google, qui contrôlent le marché et les données digitales du côté social. Le théâtre post-spectaculaire se sépare du contact direct, en réaction à l'abus commercial que l'on en fait. Des systèmes de communication, ou plutôt les systèmes auxquels bien souvent de nos jours le théâtre postdramatique sert, propagent involontairement un accès libre et démocratique pour tous les participants au discours, d'autant plus primés qu'ils sont plus actifs. C'est à cette situation paradoxale, qui rend impossible la forme connue comme critico-politique du théâtre postdramatique au sens de Lehmann, que Žižek se réfère quand il dit : « Souvent les puissants préfèrent une participation critique, ils préfèrent cela au silence, pour nous impliquer dans un dialogue, afin de s'assurer de briser notre funeste passivité » (Žižek 2005, 8). Les stratégies esthétiques de négation et d'absence se réfèrent exactement aux relations décrites par Žižek. Une retraite de la sorte vers la passivité pourrait rendre possible une nouvelle liberté au sens existentiel et devenir une opposition au concept de liberté économique du marché, laquelle n'existe que sous la forme de liberté économique de vote : « le théâtre est une réappropriation de la réalité, une réappropriation qui nous rend ce que nous avons vu et entendu déjà, mais sous une autre perspective esthétique, en tant que réalité déplacée. Le jeu scénique pourrait alors aussi signifier le maintien de la fiction, le rétablissement de la distance entre l'imaginé et le réel qui rend possible l'apparition d'espaces et de corps » (Siegmond 2014, 197).

Quels pourraient être les critères pour un théâtre critique — au sens d'Eiermann, c'est-à-dire comme continuation politico-critique du théâtre postdramatique — au sens d'un jeu avec la fictionnalité des bases textuelles littéraires ?

Dans les esthétiques théâtrales performatives, les frontières s'évaporent entre théâtre parlé, danse, performance et arts plastiques. Cette diversité de formes reflète, d'un côté, des perceptions modifiées et, d'un autre, l'adaptation à une économie qui à son tour offre sans doute le cadre de la théorie de ces évolutions esthétiques, puisque le capitalisme postmoderne s'est approprié la sensation vitale de la postmodernité — laquelle célèbre la présence authentique — « dans les jeux de se dépasser dans l'irreprésentable, dans la négation de la représentation et de la liberté dans la contingence », comme le note Bernd Stegemann dans son livre *Kritik des Theaters* (Stegemann 2013, 9). De même, la relation entre texte et théâtralité subit un changement d'accent au passage du traitement esthétique des normes postdramatiques, déjà consolidées, menant ainsi à un repositionnement de la narration, sur fond de fonction mimétique du théâtre : la capacité d'imitation a quasiment disparu, jusqu'à l'indécision même, dans les formes théâtrales postdramatiques,

à cause du changement constant entre le « comme si » du personnage et la personne réelle, et cette indécision s'est vue déterminée comme une nouvelle vérité, en qualité de forme esthétique des conditions non-abolissables. Cette détermination même de la vérité devrait justement se déconstruire originellement, à travers la négation de la représentation. Le dialogue avec le passé et donc avec le futur, rendu possible avec le drame, a été aboli par la célébration du moment présent postmoderne et par l'usage de la présence comme vérité immédiate (voir Raddatz 2014). Formulé depuis la perspective post-spectaculaire, cela signifie que « la revendication de l'immédiateté joue en faveur du spectacle » (Eiermann 2009, 16).

Le dialogue avec le passé, « avec les morts » (voir Müller 2008), et de cette manière avec le futur aussi, rendu possible par la littérature, peut se retrouver au moyen de différentes stratégies, c'est-à-dire qu'on peut réessayer d'instaurer ce dialogue. « Performance lives in the now, while narrative histories describe it later » : voici comment Peggy Phelan décrit le problème de l'effet de présence des esthétiques théâtrales postdramatiques dans *Shards of a History of Performance Art* (Tecklenburg 2014, 15). La limite entre le théâtre dramatique et le théâtre performatif se veut perméable et productive, via l'expérimentation de stratégies variées. Ce qui signifie une amplification du post-spectaculaire, « reflétant l'altérité de la représentation moyennant des stratégies » (Eiermann 2009, 28), par rapport à des vides, des déformations de l'interlocuteur présent, jusqu'à son absence.

Sur le nouvel usage de la littérature, il ne faut pas que prévale l'interprétation thématique des textes originaux, mais une pratique théâtrale anti-herméneutique, qui mette formellement à disposition le potentiel critique et jusqu'à l'espace et à la liberté poétique pour le spectateur, qui pense et qui imagine ; c'est-à-dire qu'il s'agit d'essayer et d'étudier la possibilité de configurer cette nouvelle liberté de la norme de la communication face-à-face, en fonction de la société et du capital, « si l'on renonce à montrer l'évident et si l'on occupe le centre de l'attention » (Goebbels 2012, 131).

Un intérêt critique, selon le concept du politique de Lehmann, pour la relation entre les bases textuelles littéraires et l'événement théâtral tangible attribue à celui-ci — en tant qu'héritage des conclusions du théâtre postdramatique valables pour leur temps — une autonomie plus grande que celle du texte littéraire ; l'objectif dans ce cas n'est pas seulement de représenter l'intention d'un auteur avec les besoins post-spectaculaires de « l'absence et de l'espace vide », mais aussi une transgression de genre et de multiperspective linguistique du texte, qui se manifeste, d'un côté, dans l'utilisation de différents types de textes (jargon, familier, langage privé) et, de l'autre, par exemple, au moyen de l'associativité.

Comme exemple d'associativité, on peut citer brièvement deux mises en scènes personnelles : *small town boy//durante una hora soy todo tuyo* et *los suplicantes/convivir en bcn* (concept, direction : Frithwin Wagner-Lippok, Christina Schmutz, Barcelona 2014 y 2015). Dans le projet *small town boy//durante una hora soy todo tuyo*, on thématise, au moyen du thème complexe de la sexualité et de l'amour, la commercialisation de la communication. La mise en scène se met dans une position critique par rapport aux promesses des possibilités communicatives récemment créées — par exemple, la tendance à rendre publique sur Internet, via des applications variées, une partie de la vie privée. À partir de cette prémisse expérimentale, on essayait des formes communicatives et techniques de distorsion, qui ne présentaient pas la mimésis de la réalité sur la scène, mais qui tiraient profit d'aspects du théâtre postdramatique et performatif, voire même du théâtre de représentation. La crise sociale des relations humaines passant par de nouvelles formes d'interaction dans les médias qui ont soi-disant pour objectif d'arriver à une communication intime et où la proximité et la sexualité humaine deviennent la fiche de présentation publique de soi-même, devrait constituer un point d'intersection entre fiction et réalité pour rendre possible de cette façon que l'imagination entre dans la représentation comme partie constituante de l'événement théâtral.

Le projet *los suplicantes/convivir en bcn* est centré sur le thème de la fuite, mais en tenant compte d'un double mouvement migratoire : d'une part, de l'extérieur se présentent des milliers de réfugiés fuyant leurs pays pour venir en Europe ; d'autre part, ceux qui vivent ici fuient vers le privé, construisent des sociétés parallèles et menacent de cette manière l'intégration sociale et le vivre ensemble. La mise en scène joue avec des clichés de l'étrange et mène une recherche sur l'esthétique de ce mouvement de double fuite par laquelle on thématise des concepts produits par les mœurs collectives et les fantaisies, de manière associative. Dans la scène *cena rosa*, un repas grotesque où les personnages se voient obligés de se sentir bien, atterrissent deux invités noirs, qui pourraient bien être des réfugiés. Les hôtes ont une conversation officielle. Un des noirs s'efforce ostensiblement d'apprendre la langue du pays qui l'accueille en répétant des mots isolés, ce qui introduit de nouveaux tons, des associations sonores, des néologismes. La situation permet une interprétation de type psychologique, c'est-à-dire qu'elle permet qu'on reconnaisse l'actualité de la situation sociale présentée ; on peut aussi l'associer esthétiquement à un texte littéraire qui d'une certaine manière en devient un autre, un nouveau texte littéraire qui, lors de la répétition suivante servira de texte officiel. La langue apprise par l'hôte s'avère inconnue et dangereuse, à cause des associations inattendues qu'elle provoque. En parallèle

au texte principal de la scène apparaît alors un nouveau texte littéraire autonome, qui s'associe à son tour avec de nouvelles pensées et de nouvelles idées. Les associations deviennent alors une stratégie de distorsion, suscitant chez le spectateur des imaginations inattendues.

La mise en scène *small town boy/durante una hora soy toda tuya* donne le ton avec la scène particulièrement longue d'un petit-déjeuner, avec un seul *performer* qui raconte l'histoire de gens qu'il connaît et qui la termine par l'apothéose d'une nouvelle expérience collective engageant acteurs et public dans un dialogue commun. Les différentes perspectives narratives et celles des personnages se manifestent dans divers registres de textes comme expression et dans des fragments en contraste sévère. Grâce à la stratégie de contrepoint scénique entre parole de personnages, manières de parler « privées » et textes projetés, l'ensemble devient cette partition que Heiner Goebbels décrit aussi comme : « Ouverture polyphonique du langage » (Goebbels 2014, 68). Les textes permettent l'inclusion de genres, BD, slapstick ou autres types de mouvements scéniques. Cette ouverture peut être considérée aussi comme un espace intermédiaire, le troisième, qui donne du sens compétent, comme le dialogue entre scène et public. Cette procédure correspond à ce qu'Eiermann définit comme le potentiel politique d'une représentation. La mise en scène utilise donc comme littérature des typologies textuelles variées. Les fragments procèdent des sources littéraires et théorico-philosophiques suivantes : le pièce *small town boy* de Falk Richter (2014) ; le fragment du roman *Summer without Men* de Siri Hustvedt (2011) ; le texte théorico-philosophique *Unmögliche Gegenwart (Présence impossible)* de Dietmar Kamper (1995) ; le texte théorique *Why Love hurts* de Eva Illou (2011), et une brève citation de la pièce *Don Juan* de René Pollesch (2012). À ce collage de textes on a incorporé aussi des éléments textuels improvisés. Cette version textuelle aux multiperspectives permet de rendre visible des usages linguistiques contemporains — au lieu de débattre de constellations psychologiques déterminées ou de caractérisations de divers groupes de personnes, comme par exemple des jeunes ou des homosexuels — comme reflet de la « fragilité du sujet, de son inconsistance par rapport au désir croissant de relation corps-langage, de la précarité de l'imaginaire personnel au centre duquel se trouve, en plus d'Internet et des mécanismes de contrôle digital, la relation changeante entre homme et imaginaires » (Finter 2012, 41).

Les postulats post-spectaculaires continuent de défendre des programmes d'absence et de proximité, de nostalgie et d'affects, d'omniprésence et de simultanéité, abordant la problématique de la proximité entre personnes. À ce propos, Žižek parle d'un « excès de réalité » qu'il décrit comme un

« fléau de fantômes » : « le fléau de fantômes est aussi un fléau de présence. Ces fantômes matérialisés remplacent au niveau symbolique les vides nécessaires pour la compréhension subjective traditionnelle qui nous permet d'imaginer et qui nous protègent du germe fantasmagorique du réel de notre subjectivité » (Žižek cité par Siegmund 2014, 193). De sorte qu'il s'agirait justement de ne pas remplir ces pauses, interruptions et vides mais d'imposer au spectateur l'interruption grâce à l'apparition de ces vides. La stratégie post-spectaculaire de l'interruption — stratégies de distanciation et de création d'un espace poétique — le concept de la mise en scène cherchait à le transposer avec la notion de pause au niveau textuel et littéraire.

Le fragment textuel de Siri Hustvedts *Summer without Men* thématise par un récit encadrant la pause, la séparation, la reddition, la violence et l'impuissance non seulement comme caractéristiques de relations spécifiques, mais comme structures communicatives sociales générales susceptibles de se reproduire au niveau de la relation scène-spectateur. On dépasse ainsi la pure représentation et l'accent est mis réellement sur la relation entre acteur et public. Le spectateur peut alors choisir : il peut prendre la confrontation avec l'interruption comme une proposition, ou la prendre comme quelque chose de personnel. Dans le dispositif expérimental, on a tenté de proposer les deux, tant du point de vue formel que du point de vue du contenu. C'est pourquoi on n'établit aucun rôle continu, mais on s'efforce qu'apparaisse la pause, l'interruption, l'absence. La pause est présente à différents niveaux de perception : en tant que vide spatio-temporel, dans la forme d'attente acoustique, dans une mise en scène incomplète, dans une rupture de l'action ou dans la fracture esthétique. La mise en scène utilise en ce sens la bande sonore (sans images) du film culte *Themroc* de Claude Lelouch (1973) ainsi que la bande sonore d'une vidéo porno, qui provoque des attentes et de l'anxiété. Présence, absence, et la pause qui les unit toutes deux, apparaissent sous des formes distancées et, partant, se thématisent. La séparation entre image et son apporte des imaginaires ajoutés entre des espaces qui seront remplis par la participation mentale active des spectateurs. C'est du performatif et du postdramatique, quant à l'atmosphère et à l'invitation à la participation collective et au dialogue — en tant que (ir) réalité inconnue, poétique : le tiers — mais c'est également post-spectaculaire. En tant que procédure discursive, en tant que procédure esthétique aussi, la mise en scène elle-même est le thème de la mise en scène, sans aucun doute. Le fragment parle non seulement de l'interruption et de l'absence, mais on peut même dire qu'il s'explique lui-même par l'interruption et l'absence qu'il constitue à l'intérieur d'une esthétique qui n'est plus seulement dramatique ni même postdramatique, mais en destitution de la lit-

térature du théâtre, tant représentatif que postdramatique, se concevant et se positionnant comme élément théâtral nouveau. La « pause » est ambivalente, du point de vue artistique : espace intermédiaire, espace d'expérimentation esthétique, elle permet de mener de nouvelles expériences, ou, ce qui revient au même : elle s'ouvre au futur. Dans le monde naturel, cette dialectique reviendrait à celle de la mort et d'une vie nouvelle.

Ainsi donc, la tentative d'un théâtre post-spectaculaire littéraire ne signifie pas un retour à un théâtre centré sur la littérature de situation dramatique, de personnages et de trame, où l'on vend la mimésis pour de la vérité. Au contraire, cela signifie remettre en lice la littérature et la mimésis sur la base nouvelle du performatif. Contrairement à ce qui se passe dans le théâtre dramatique, la littérature n'est pas considérée comme le référent principal et unique. Le texte n'est pas considéré comme la base de la proclamation d'une vérité représentative de la pièce.

Dans son livre récemment publié *Lob des Realismus* (Éloge du réalisme), le théoricien Bernd Stegemann (2015) part de la question suivante : comment faire comprendre aujourd'hui, par le moyen de l'art, la réalité sociale en tant que *susceptible de changement*, pour que le théâtre puisse récupérer sa fonction critique originelle ? Cela signifie que le théâtre ne doit pas correspondre à la réalité et en faire le portrait. La thèse de Stegemann : « Une représentation réaliste aide à comprendre le monde et à imaginer sa possibilité de changement » (Stegemann 2015, 8). Pour cela, on a besoin des différentes formes de mimésis rejetées par le théâtre postdramatique et post-spectaculaire, qui à leur tour requièrent une base textuelle littéraire.

Ces dernières années, néanmoins, sont apparues de nombreuses formes nouvelles de narration et divers genres textuels à prendre en compte, et qui supposent un défi à l'avant-garde déjà classique qui cherchait la délittéralisation, comme une impulsion théâtrale soi-disant innovatrice et critique. Assurément, il est plus opportun, comme le fait Nina Tecklenburg (2014) dans sa thèse *Performing Stories*, de ne pas mettre l'accent sur la séparation postdramatique un peu forcée entre narration/texte du passé *versus* performance du présent, mais de transformer « en lieu de référence de la quotidienneté médiatisée avec ses formes narratives » (Tecklenburg 2014, 16).

L'auteur Kathrin Röggla insiste également dans le sens d'un nouveau réalisme dans lequel la littérature au théâtre retrouve une nécessité, comme potentiel critique des formes poétiques et littéraires : « La langue littéraire est également une mémoire qui toujours regarde le futur et le passé, atteste la sujétion temporelle de notre présent, à la différence de ce qui se passe dans le style présentiel, tellement généralisé, du performatif. Il s'agirait d'éviter cette affirmation du présent, qui nous est dictée par le mar-

ché » (Röggla 2015, 56). La réalité changeante actuelle ne peut être reflétée de manière critique que par les stratégies post-spectaculaires de la mise en scène, mais aussi à travers les textes. Comment devraient se présenter des textes de théâtre — dépourvus de stratégies commerciales de communication directe — capables de nous expliquer quelque chose de notre réalité ? Comment devraient être ces textes ? Ou, en d'autres termes, comment pourrait-on utiliser la littérature dans une mise en scène, d'accord avec les postulats post-spectaculaires ? Il faudrait en fait, pour cela, confronter les perspectives sociales complexes, les contextes et les discours auxquels travaillent les auteurs et les artistes, et l'accompagner d'une tentative de se distancer de tout cela. On trouve depuis longtemps des exemples de textes littéraires et de leur fonction pour un théâtre post-spectaculaire chez des auteurs qui défendent un nouveau discours théâtral : par exemple, Elfriede Jelinek et René Pollesch. Ils écrivent des pièces développant aujourd'hui un potentiel critique, en même temps qu'ils mènent une recherche sur une nouvelle fiction, en ce sens qu'il s'agit toujours d'autre chose que ce qu'on voit sur scène : ce sont toujours des histoires inventées, mais avec elles en tant que véhicules, qui, où, comment on parle. Depuis des années Jelinek critique, avec ses surfaces linguistiques sans dialogue, le code conventionnel de la représentation, d'une part, et, d'autre part, le paradigme postdramatique qui fuit l'illusion et la représentation. Les textes de Jelinek et de Pollesch se détachent de l'illusion externe, parce qu'ils ne créent pas de réalité, mais une artificialité claire, qu'ils ne dissimulent pas à la manière du théâtre représentatif traditionnel, qui n'avoue pas ses trucs ni ses jeux de langage mais qui les laisse produire leur effet ; en revanche, tant Pollesch que Jelinek exhibent réellement leurs méthodes et les montrent. Pollesch n'est qu'apparemment affirmatif par rapport aux normes actuelles de, par exemple, l'aléatoire, la relativité de toutes les valeurs, car il voit comme un problème le manque de relation avec la réalité, en ce sens que ses personnages s'irritent et se fâchent contre cet aléatoire postmoderne. Tous deux sont critiques, dans le sens d'un réalisme, qui, d'une part, est imposé par les événements politiques actuels, et, d'autre part, par la souffrance intemporelle et indéniable de l'individu.

Jelinek crée des espaces associatifs, mais qui expriment une attitude claire, où chacun par lui-même établit l'enchaînement des pensées concrètes. Dans le théâtre postmoderne, en revanche, tel que l'entend Stegemann, il s'agit plutôt d'une attitude — devenue relative et tout à fait indifférente — qui n'est pas une configuration mentale individuelle ou un champ associatif que chacun interprète à sa façon. Jelinek propose aussi des pistes claires pour diriger la direction des associations : quand elle mélange les mots selon leur musicalité mais aussi selon leur sens, et comme s'il s'agissait d'un arpège cela se

recompose selon des aspects syntactiques, sémantiques et pragmatiques, et l'on ne joue alors plus seulement avec la couleur du texte. La chaîne des associations peut ainsi établir une véritable chaîne argumentative, pour ceux qui écoutent avec attention. De sorte que Jelinek ne saurait appartenir aux post-dramatiques que Stegemann ou Eiermann rejettent, puisqu'elle utilise un tiers, c'est-à-dire une langue aliénée et chargée de poésie. Un tel texte proposerait alors une structure au moyen de laquelle amplifier la relation entre acteurs et spectateurs autour d'une représentation symbolico-narrative.

D'une manière très différente, René Pollesch défend une littéralisation du postdramatique, dans le but d'en faire subrepticement une forme même de théâtre post-spectaculaire. On ne s'étonne pas, donc, que Stegemann l'exclue de sa critique de la liquidation du théâtre postdramatique et de la modernité dans l'économie néo-libérale. Ses œuvres traitent du sujet de l'exploitation aux temps de la globalisation ; des aberrations des relations sentimentales et la perte, supposée ou réelle, de l'individualité. Les travaux de Pollesch se caractérisent par un vif intérêt théorique, plutôt que psychologique, et tournent autour de « l'insaisissable dans la manière de parler et dans le geste » (Siegmond 2014, 195). Ces caractéristiques sont devenues des traits propres de ses mises en scènes. Le texte est utilisé comme matériel scénique, est mis à distance en même temps qu'à proximité, appuyé par la psychologie, et avance avec des pieds de plomb vers la phrase suivante sans jamais atteindre le ton adéquat. Il ouvre par déchirure des trous et des vides dans la texture de notre perception de la réalité, lesquels « pendant la représentation et pendant son observation laissent des espaces libres non seulement pour les acteurs mais aussi pour le public » (Siegmond 2014, 196). Ce qui signifie qu'on utilise le contact direct sans que ce dernier ne relativise les contradictions émergentes. Il les expose, puisque le contact direct est fondé sur la participation et la présence. Cela va comme un gant à l'esthétique du marché capitaliste, du moins tant que cela se passe de façon anonyme ou anodine. Montrer cette esthétique serait en partie post-spectaculaire : montrer les contradictions immanentes, qu'un paradigme théâtral ne peut pas facilement caractériser comme « postdramatique », c'est-à-dire comme « post-spectaculaire », mais que ces catégories se mélangent dans les représentations. C'est de cette manière que Pollesch travaille depuis des années, avec ses acteurs. Par exemple, quand Fabian Hinrichs, le protagoniste de *Kill Your Darlings ! Streets of Berladelphia* (Berlin, Théâtre Volksbühne 2012), interpelle d'abord le public, puis un groupe de gymnastes qu'il nomme réseau, pour construire théâtralement la fiction d'un interlocuteur en même temps que la fiction d'une identité subjective, une construction qui se détruit et interroge en même temps, non seulement par l'inter-

médiaire de l'interpellation directe mais aussi par le contenu théorique du texte. De sorte qu'il se produit un vide productif, d'une part grâce au texte qui relie des phrases absolument analytiques et d'autres tout à fait familières, et d'autre part grâce à la manière de jouer de Fabian Hinrichs, qui, en tant que protagoniste de la soirée, interprète des rôles, s'exhibe également lui-même, est l'acteur créé par Pollesch par lequel il reflète son existence en tant qu'artiste, en même temps qu'il est reflet du monde. Le spectateur doit alors, forcément, être productif.

Bibliographie

- Eiermann, André. 2009. *Postspektakuläres Theater : Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld : Transcript.
- . 2012. « Vom Postdramatischen Politischen zum Postspektakulären Politischen ». Dans *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, ed. N. Müller-Schöll, A. Schaeffgen et M. Zimmermann, 136–148. Berlin : Theater der Zeit.
- Finter, Helga. 2012. « Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis ». Dans *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, ed. A. Matzke, C. Weiler et I. Wortelkamp, 22–52. Berlin : Alexander.
- Fischer-Lichte, Erika. 2005. « Aufführung ». Dans E. Fischer-Lichte, D. Kolesch et M. Warstat, *Theatertheorie*, 16–26. Stuttgart : Metzler.
- Goebbels, Heiner. 2012. *Ästhetik der Abwesenheit*. Berlin : Theater der Zeit.
- . 2014. « Die Utopie der Form ». *Lettre* 106 (automne) : 66–73.
- Lehmann, Hans-Thies. 2011. « Wie politisch ist Postdramatisches Theater ? ». Dans *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, ed. J. Deck et A. Sieburg, 29–40. Bielefeld : Transcript.
- . 2014. « Jäger des eigenen Vorteils ». *Theater der Zeit* 1 (ene.) : 44.
- Müller, Heiner. 2008. « Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft », *Werke*, 11. Frankfurt : Rodopi.
- Raddatz, Frank. 2014. « Erobere euer Grab ». *Lettre International* 104 (printemps) : 84–92.
- Röggla, Kathrin. 2015. « Negativer Realismus ». *Theater der Zeit* 9 (set.) : 55–58.
- Siegmund, Gerald. 2006. *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld : Transcript.
- . 2014. « Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung ». Dans *Momentaufnahme Theaterwissenschaft*, ed. G. Baumbach, V. Darian, G. Heeg et P. Primavera, 187–199. Berlin : Theater der Zeit.
- Stegemann, Bernd. 2013. *Kritik des Theaters*, Theater der Zeit, Berlin.
- . 2015. *Lob des Realismus*, Theater der Zeit, Berlin.
- Tecklenburg, Nina. 2014. *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld : Transcript.

Le théâtre débordé (Étude de cas)

Víctor Molina

Institut del Teatre

Albert Boronat

Institut del Teatre

Ce texte est le fruit d'une réflexion menée par deux amis étonnés par la situation du théâtre dans le monde actuel. Il a précisément pour objectif d'aborder un aspect concret du théâtre contemporain en partant du sentiment que, ce qui est en crise aujourd'hui dans le théâtre, ce n'est pas le drame, la mise en scène, l'acteur, la représentation, ... ni aucun des facteurs auxquels on se réfère habituellement, mais le théâtre lui-même, dans son ensemble. Le théâtre en tant que tel. D'autant que cela arrive au moment où les arts scéniques affrontent en leur sein ce que l'on appelle la mort de l'art, au moment où ils se voient obligés de se positionner — s'ils veulent rester vivants — par rapport à la forme que les autres arts et la société elle-même ont adoptée aujourd'hui. C'est-à-dire sur une toile de fond qui se voit amplifiée par le fait d'avoir en plus conscience de sa relation (tacite ou explicite) avec la « société du spectacle ». Enfin, parce que de nombreuses questions et inquiétudes, qui surgissent et évoluent à l'intérieur de cette société, sont et ont leur double et leurs effets dans les préoccupations de la théâtrologie d'aujourd'hui. Comme on va voir, nous tenterons de présenter quelques esquisses d'idées accumulées à propos d'un des nombreux aspects où le théâtre se voit débordé : sa relation avec le spectateur. Allons-y.

On ne peut nier que le moment où se trouve le théâtre est fascinant. Et durant cet exposé, nous défendrons la position suivant laquelle toutes les modifications, modalités, expériences, essais qui secouent le théâtre nous avertissent que l'expérience théâtrale ne se limite pas au passé et formera ce qui sera fécond pour l'avenir. Nous disons ici « secouer » parce que, en effet, dans le contexte actuel, le théâtre parfois nous secoue, et parfois c'est lui-même qui semble secoué. De temps à autre comme depuis l'intérieur, comme s'il voulait s'étendre, se dépasser. Parfois depuis l'extérieur, comme s'il voulait trouver son propre espace dans la vie d'aujourd'hui, comme s'il voulait entrer, comme s'il voulait être. De là ce débordement, comme le résultat de son *conatus* et de sa volonté de pouvoir, parce que, comme tout organisme, il lutte non seulement pour subsister mais aussi pour « être plus

que » ce qu'il est et exercer sa force créative. Et de ses blessures de guerre, de ses amputations et de ses gangrènes apparaissent en guise de spores cet excès de formes multiples, conceptions et stylisations qui nous amènent à parler de situation ou moment *de crise*. Nous croyons qu'il est nécessaire de souligner la fertilité de ce combat et de parier avec courage sur la *fécondité* qui nous attend après cette *situation ou moment de crise*. Pour commencer, nous nous attarderons sur le concept même de *crise*.

Nous sélectionnons une tranche de vie que nous appelons site ou « situation ». Et *situs*, comme nous le savons, est le participe du verbe *sinere*, qui signifie à la fois « laisser » (ou situer) et « permettre ». Ainsi, nous pouvons dire qu'une situation est une espèce de « consolidation » de ce que furent à un moment des infinités de possibilités qui avec le temps et la répétition, avec ce « laisser », ont fini par se durcir et se pétrifier, perdant ainsi leur vitalité et leur nouveauté et, dès lors, la trace de leur propre possibilité. D'un autre côté, nous savons que la racine du mot *crisis* est *skribh*, et ses significations font allusion au fait de couper, de séparer, de distinguer une chose de l'autre. De là viennent à la fois les mots « acrisolar » et « cribar »¹, et le substantif « crisol »², c'est-à-dire le récipient dans lequel anciennement on mettait l'or sur le feu pour que la chaleur sépare le métal précieux du métal impur. Le bien du mal, le clair du trouble. Par conséquent, nous pourrions dire que le temps de la crise est le moment où la dureté se fissure. Où elle perd sa rigidité pour redevenir argile, boue... c'est en disponibilité, en potentialité. La situation de crise est un moment où une fois de plus la réalité (l'« état des choses ») s'offre à nouveau progressivement comme matière qui réclame et exige le droit à une forme nouvelle. Ainsi, la crise est cette rencontre conflictuelle entre ce qui a été et ce qui veut être. Et le fruit en est un regard renouvelé sur l'ancien et le nouveau. La nouveauté, ce qu'une crise nous laisse, n'est pas nécessairement de l'ordre du vieux, de l'épuisé. Une crise économique, par exemple, n'implique pas une solution économique, au contraire elle peut se résoudre par son contraire, et souvent d'ailleurs elle le fait : elle peut nous faire voir le caractère transitoire du bien, le fait qu'on ne peut pas se raccrocher aux possessions, à ce qu'inafailliblement nous sommes appelés à laisser. Chaque crise nous rappelle que la vie, notre vie, n'a plus sa place dans le passé, que quelque chose de nouveau cherche à s'installer. Un nouveau commencement, de la hauteur. La vie, elle-même, à chaque pas, est un passage, une crise. Et ce qui est en jeu, ce qui s'éclaire, à chaque étape, lorsque nous parlons du théâtre, c'est le théâtre lui-même,

1 « purifier », « tamiser ».

2 « creuset ».

sa propre vie. Devant une crise, l'opposition est la même que devant tout ce qui ne dépend pas entièrement de notre volonté : la peur ou l'espoir, l'enfermement ou l'ouverture. Chaque facette du théâtre est — et sera — le résultat, le pas en avant, ou le pas en arrière, par lequel on répond à chaque crise... Ce que, à chaque crise, le théâtre sera capable de féconder.

Après avoir posé ce cadre de réflexion, revenons maintenant à la problématique énoncée plus haut, celle de la relation avec le spectateur, autre aspect où le théâtre se voit débordé. Cela nous aidera à nous souvenir de la réflexion que fit il y a quelques années Romeo Castellucci précisément à propos du rôle du public dans un contexte marqué par l'inévitable mort de l'art. Castellucci posait un syllogisme dans lequel il disait que si l'art est « mort » (dans le sens où il se développe déjà moins en tant que création que comme réflexion), alors l'artiste aussi l'est lui aussi, ou doit l'être aussi. Si l'artiste disparaît, alors il en découle un corollaire : comme le rôle fondamental dans l'art ne peut plus être tenu par l'artiste, il doit être tenu par le spectateur. Le rôle du spectateur est très intéressant mais aussi très complexe. Il est fait de nombreuses contradictions. Une d'elles, par exemple, est que le spectateur — ou public — ne paraît pas avoir *a priori* une vision à offrir aux autres (aux autres devenus le public) ni à lui-même (devenu à son tour « les spectateurs »). Cette idée, que le public n'a rien à dire *a priori*, est peut-être certaine (dans le sens où le public n'a sans doute pas de message à exprimer) mais nous ne devons pas pour autant cesser de la problématiser, c'est-à-dire d'en faire une question. Bien que cela puisse être sûr, bien que le public puisse effectivement n'avoir rien à dire, le public est capable de partager et développer une expérience, surtout si on le reconnaît comme pluriel. Non pas comme « le public », mais comme « les publics ». Et ce rôle est essentiel. Que devenir public soit créer la possibilité de partager et d'enrichir une expérience, et que cela le soit dans une société comme la nôtre, qui est pauvre en expériences, cela confère à ces publics une sorte de « poétique pratique » qui doit être étudiée avec attention.

Nous aimerions mettre en évidence certains aspects de cette « poétique pratique » prévisible, bien que ce soit de forme forcément fragmentée, du fait que les images qui en surgissent se trouvent dispersées sur la toile de fond de la mort de l'art. L'ensemble de ces images ressemble plus à celles d'un album en devenir qu'à celles d'une hypothèse architecturalement pondérée. La première de ces images a eu lieu au Mexique il y a quelques années, quand une amie allemande appelée Sybille Peters visita le pays pour la première fois. Là elle prit connaissance d'un événement singulier : l'histoire d'un miracle urbain — appelons-le ainsi — qui avait eu lieu à Mexico il y a une dizaine d'années. Cette amie écouta attentivement l'histoire du

miracle de la Vierge du Métro. S'il y a ici quelqu'un qui connaît ce pays, il connaît probablement cette histoire.

À l'été 1997, des pluies persistantes et intenses tombèrent sur la ville. Un jour de juillet, un des très nombreux marchands ambulants qui remplissaient de leurs cris et de leurs effets les métros (dans les wagons desquels on vend de tout : vêtements, maquillage, jeux vidéo, livres, outils de bricolage, etc.) observa qu'une image de la Vierge de Guadalupe était apparue sur le sol d'un couloir de passage, à cause des infiltrations. Immédiatement, les gens s'attroupèrent autour de lui. Au début, ils pensaient que l'image flotait sur l'eau, comme des filaments de taches d'huile. Mais ensuite ils virent que l'image paraissait dessinée par les marques de l'humidité accumulée. En un jour et demi à peu près soixante-dix mille personnes arrivèrent à la station de métro « Hidalgo ». Tous voulaient voir la Vierge du métro. Le trafic extérieur et intérieur fut complètement paralysé. La police dut intervenir. Mais l'Église dut elle aussi intervenir de manière urgente. Elle le fit par l'intermédiaire de l'évêque. Il semble qu'un spécialiste de l'Église se soit rendu à la station de métro et que, grâce à cet avis, l'évêque émit son verdict. De manière non équivoque et sans pincettes. Il loua la piété du peuple mais affirma que l'Église ne reconnaissait pas la présence divine ni dans la flaque ni dans l'humidité sédimentée. (Ce fut l'expression utilisée : « no advertía presencia divina »), ainsi donc la flaque du métro n'était pas miraculeuse. Mais le peuple mexicain ne fut pas effrayé par le caractère officiel de la déclaration. Ainsi ni l'intervention de la police, ni la déclaration officielle de l'Église, ni même la disparition de la flaque n'annulèrent le miracle dans l'esprit des Mexicains. À partir de ce jour, et en dépit de toute autorité, quelque vingt mille personnes passaient chaque jour visiter les carrelages miraculeux de cette station de métro. Ils s'approchaient à genoux. Se signaient. Priaient pour les vivants et bien entendu pour les morts. Certains proclamèrent que cette présence là, sur le sol, était le signe de l'engagement de la Vierge envers le peuple. D'autres pensaient que c'était un signe (ou les augures) d'un mal à venir. Beaucoup laissaient une aumône (qui le jour suivant n'était plus là, bien entendu). Il y avait aussi de nombreux curieux agnostiques. Tous empêchaient l'utilisation normale du métro. Les autorités de la ville décidèrent alors de sortir des carrelages du métro. On les plaça dans la rue, juste à côté de l'entrée du métro. Où ils se trouvent toujours aujourd'hui. Il y a là un autel, tout à fait protégé par des grilles, peut-être pour éviter qu'on ne les abîme ou ne les vole.

Sybille est athée, mais elle était fascinée par cette histoire. Plus d'une décennie avait passé depuis le miracle, mais on pouvait toujours sentir près de l'autel le signe de l'attention des gens. Beaucoup d'utilisateurs du métro

se signent en passant, d'autres inclinent légèrement la tête, d'autres laissent une offrande. L'autel est toujours soigneusement fleuri. Mas ce qui semblait le plus surprenant pour Sybille, c'est qu'il avait suffi d'une petite levier, une disposition ou, littéralement, un dispositif qui avait seulement eu besoin d'une flaque, une tache d'humidité, et bien entendu du coup d'œil d'un vendeur ambulant, pour réunir et mobiliser tant de gens mais aussi offrir à ces milliers de personnes la possibilité de partager une expérience aussi inespérée qu'exotique dans un lieu complètement improbable.

Sybille Peters est une des personnes le plus actives d'un collectif d'artistes qui mène des projets performatifs. Elle le fait habituellement à Hambourg, où elle réside. Ses projets s'adressent à tout type de public, mais toujours avec l'intention de récupérer des problèmes qui affectent la société, ses concitoyens. Avant d'écouter cette histoire, Sybille et ses amis avaient déjà réalisé quelques expériences artistiques extraordinaires. Nous parlerons de certaines d'entre elles plus loin. Mais l'histoire de la Vierge du métro inspira un projet qu'elle continua de mûrir dans sa ville. Avec cette histoire, Sybille comprit que, en tant qu'exploratrice de performances, son travail consistait aussi à aider à générer des publics improbables. Ainsi, au retour de Mexico, elle entreprit une recherche sur les miracles populaires et, d'une certaine manière, ordinaires. Des miracles qui pouvaient être compris comme des petites batailles dans le champ des revendications qui prétendent attirer l'attention publique. Mais aussi des miracles qui leur permettraient de reconnaître en eux-mêmes non pas une présence divine mais une existence réelle, bien qu'anonyme ; une existence peut-être marginale, mais capable de conférer de la dignité à une situation inattendue, presque comme s'il s'agissait d'un vrai miracle. Une chose anonymement ordinaire, qui pourrait être reconnue comme extra-ordinaire. Bien entendu, Sybille ne croyait pas que sa tâche était de créer des miracles mais bien celle du vendeur ambulant, pour ainsi dire. Celle de pouvoir reconnaître les miracles quotidiens des gens.

La compagnie dont nous parlons (plutôt qu'une compagnie au sens traditionnel du terme, il s'agit d'un Collectif artistique intéressé par le théâtre) s'appelle *Geheimagentur*, ce qui signifie « Agence secrète ». Ce collectif établit un bureau pour récolter des informations sur les miracles quotidiens survenus à Bochum, une ville assez pauvre d'Allemagne. L'Agence secrète (*Geheimagentur*) annonça publiquement, à travers divers médias, qu'elle collectionnait les miracles laïques de Bochum — les récits de miracles qui seraient survenus aux gens de la ville. Finalement, ils en réunirent une cinquantaine. Aucun d'entre eux n'avait de caractère religieux. Mais tous étaient des faits improbables qui acquerraient une importance symbolique

ou même une importance immanente pour beaucoup de gens. Par exemple, l'incident suivant. Les travailleuses de General Motors de la ville firent grève, malgré l'opposition du syndicat (qui était assez peu apprécié par ailleurs). Ainsi, elles firent grève sans aucun soutien institutionnel. Après deux jours, motivée par l'absence des syndicats dans le mouvement de grève, la direction de l'entreprise demanda l'intervention de la police de Bochum pour déloger la fabrique. Après une attente qui se prolongea un peu plus que ce qui arrive habituellement dans de ce genre de cas, la police de la ville arriva effectivement avec trois autobus. Les travailleuses se préparèrent à mener une bataille qu'elles devinaient déterminante. Mais quand la police descendit des autobus, les grévistes réalisèrent que la police leur apportait d'immenses casseroles de soupe chaude. Prouvant par là que la police de Bochum n'était pas venue pour lutter contre les travailleuses de la ville mais pour prendre soin d'elles. Ce qui est un véritable miracle.

Dans leur collecte de miracles, ils rencontrèrent des événements de tous types. Tous n'étaient pas aussi altruistes que celui de la General Motors. Ni aussi collectifs. Il y avait de tout. Un d'eux, pour citer un exemple très différent, arriva à des jeunes qui aimaient créer des applications informatiques qui assuraient que presque de manière inattendue, c'est-à-dire miraculeusement, ils étaient tombés sur la manière de désactiver les portiques électroniques qui sont disposés à l'entrée des magasins pour éviter les vols. Et ils soutenaient que cela s'était produit par hasard. Avec la cinquantaine de miracles réunis, le bureau ferma mais la compagnie convoqua les gens pour donner une visibilité publique à ces miracles dans une célébration collective. Ils organisèrent une réunion spéciale dans un théâtre de la ville. Les gens qui vinrent étaient si différents qu'il était pratiquement impossible qu'ils se soient réunis en d'autres circonstances. Mais en revanche, ils avaient trouvé entre eux un espace commun. Toutes ces personnes avaient une relation personnelle avec l'improbable et exprimaient que cette réunion l'était elle aussi. En général, on pourrait dire que le travail de ce collectif, de cette Agence Secrète (*Gegheimagentur*), consiste en cela. Il combine le travail dans l'espace public d'une ville avec la capacité de socialisation du théâtre et avec le travail spécifiquement réflexif, esthétique et activiste de la performance. Il utilise le théâtre pour créer des « Réunions improbables », qui naissent sous la forme de la participation du public. De cette manière, l'Agence Secrète (*Gegheimagentur*) expérimente les relations entre le théâtre et le public urbain. Dans ce travail, elle n'agit pas en collectif fermé. Le nom du collectif est d'usage public. N'importe quel artiste peut l'utiliser, s'il suit certains protocoles convenus à l'avance. Et, bien entendu, les artistes qui participent à ce collectif ne travaillent pas en leur propre nom. C'est un collectif qui colla-

bore généralement avec des artistes de toutes les disciplines, avec des activistes, avec des chercheurs universitaires de tout type et sur toutes sortes de sujets qui peuvent avoir un intérêt pour les groupes sociaux. Depuis l'idée et la création d'argent jusqu'à un avis sur une tradition, depuis les projets officiels pour promouvoir le tourisme de croisières jusqu'à détecter les problèmes des enfants dans les écoles.

Son travail le plus connu, par la répercussion qu'il eut dans la ville et pratiquement dans tout le pays, fut peut-être ce qu'ils réalisèrent avec les pirates de Somalie. Ce collectif, comme nous l'avons dit, est de Hambourg, un des grands ports d'Europe, une ville qui accueille un très grand nombre de bateaux de pêcheurs qui ont été assaillis par les pirates de Somalie. Le sujet est donc très sensible parmi les habitants de cette ville, et de nombreuses familles ont été affectées par ce conflit. C'est à Hambourg qu'ont été placés en détention les premiers pirates faits prisonniers en Europe. Initialement pêcheurs artisans, les pirates somaliens sont le produit d'un ensemble de circonstances problématiques, notamment une crise économique aiguë, une terrible fragmentation sociale et politique, provoquée en bonne partie par la guerre civile, la pollution des eaux par certaines puissances européennes qui rendait impossible la pêche avec leurs petites embarcations. De fait, les premiers pirates étaient considérés par la population comme des héros, comme des contestataires, comme des rebelles. Progressivement, des mafias se sont établies et il n'existe pratiquement plus en leur sein d'anciens pêcheurs.

Le spectacle de l'Agence secrète (*Gegheimagentur*) a été réalisé avec l'aide de personnes qui avaient été emprisonnées à Hambourg et qui y sont restées à leur sortie de prison. Ils sont entrés aussi en contact avec des pirates prisonniers en Éthiopie (qui, pour des raisons territoriales, a le pouvoir de les juger, non pas comme en Europe) et avec des pirates qui étaient en liberté. Ils leur ont soumis un questionnaire. Un questionnaire élaboré par les enfants de Hambourg, un autre par les adolescents de la ville, et un autre par les adultes. Les enfants demandaient des choses d'enfants. Ils ne comprenaient pas qu'ils étaient considérés comme des mauvais. Ils demandaient par exemple s'ils avaient une jambe de bois, ou un bandeau sur l'œil. Ou s'ils mettaient toujours leur argent dans des coffres. Les adolescents, après avoir écouté les témoignages et les raisons qui les avaient amenés à cette situation, demandaient pourquoi ils n'avaient pas déposé une plainte officielle à la Commission européenne ou même à l'ONU. Certains adultes en revanche, introduisirent un recours contre la compagnie pour apologie du terrorisme. D'autres, plus passionnés, insultaient les pirates. Le spectacle eut plusieurs versions, jusqu'à trouver la dernière, celle qui fonctionnait le mieux. On choisit des questions enregistrées et les pirates répondaient eux

aussi par un enregistrement. Seuls les conseillers somaliens qui assistaient au spectacle répondaient en direct, mais la tension était maintenue.

Cette Agence secrète a réalisé de nombreuses expériences dans des espaces publics. Mais elle a aussi fait du théâtre un lieu de la discussion des préoccupations collectives. Elle a laissé le théâtre déborder depuis son intérieur, et depuis son extérieur. Et elle a employé des techniques artistiques pour donner forme à des inquiétudes politiques. Elle profite de la crise qui nuit au social et génère des espaces improbables d'affinités communes.

Nous aimerions maintenant nous arrêter sur cet aspect. Parce qu'on a dit beaucoup de choses sur la relation entre le public et le théâtre. Parmi celles-ci, on a rappelé, très souvent et avec orgueil, comment le théâtre a été effectivement un des rares espaces où la société civile d'une communauté pouvait se réunir et les circonstances dans lesquelles le théâtre finit même par se substituer, au moins de forme symbolique, à un parlement inexistant. Et ce problème touche justement la préoccupation politique en tant que base esthétique de cette *Gegheimagentur*. Le travail de l'Agence secrète semble reprendre de (ou coïncider avec) certaines théories politiques actuelles le constat que, dans nos sociétés, il n'y a pas un public, une publicité, mais qu'il y a de nombreux publics et diverses socialisations publiques qui sont toujours en processus de naissance, de développement et de disparition. Nous prendrons ici, brièvement, comme paradigme de cette conception de la sphère publique la pensée de la politologue américaine Nancy Fraser, qui critique la distinction dualiste du modèle libéral entre État et société civile. Selon Fraser, le modèle démocratique libéral néglige « naïvement » les inégalités existantes parmi la société civile en se basant sur l'hypothèse que ceux qui accèdent à la sphère publique peuvent mettre entre parenthèse leurs différences de classe et de statut et commencer ainsi un processus de discussion « comme si » ils participaient de forme égalitaire. Devant une telle idéalisation, cette théorie souligne la nécessité d'une pluralité de publics alternatifs (*subaltern counterpublics*). Ces publics alternatifs, dont la prolifération ne peut être arrêtée, auraient la capacité d'articuler les interprétations de groupes socialement subordonnés en contrepartie des institutions de la démocratie représentative. C'est-à-dire, dans le but de promouvoir l'idéal démocratique de l'inclusion et de l'égalité, il est nécessaire de renforcer, devant le modèle libéral, l'interrelation entre les « publics forts » parlementaires et les « publics faibles » des collectifs et associations de la société civile. Il est nécessaire d'inclure aussi les publics alternatifs dans le système de pouvoir pour que la narration des identités, des besoins et intérêts des collectifs qui sortent amoindris des situations d'inégalité sociale et/ou qui s'articulent hors des discours dominants ne finissent par être exilés dans le

tiroir de « l'autre » et ainsi réduits à l'inexistence, car Fraser sait aussi que, dans une même société civile, les inégalités sociales influent sur la délibération dans la sphère publique, qui peut prendre le masque de formes internes de domination. Dans ce sens, Fraser reprend de Foucault la certitude que le type de discours dominant dispose les sujets à occuper une position en relation avec la normativité ambiante. C'est-à-dire quel sens de l'humanité ils transmettent, quelle idée ils donnent d'une personne agent social déterminé et quelle position ils occupent (dans-hors) de l'institution. Cette proposition théorique, basée sur une idée de la Justice comme « parité participative » permettrait à des mouvements comme le féminisme, auquel Fraser était fortement attachée, et à d'autres mouvements dont les pratiques discursives tendent à dépasser les conditions d'inégalité sociale, de ne pas être exclus du fonctionnement démocratique et de garantir les droits sociaux et l'égalité des chances pour participer à la sphère publique.

Le pari sur ce modèle de démocratie radicale et son acceptation du fait qu'il n'existe déjà plus « une publicité » sinon une multiplicité, un magma de publics en constante mutation a des conséquences évidemment énormes pour la société. Celle-ci ne pourra être réellement démocratique que si elle prête tout le temps attention à ses formes de représentation et que si elle les renouvelle et les travaille, au lieu de les préserver pétrifiées pour toujours. Et le théâtre ? Peut-être cela a-t-il toujours du sens de comprendre le public comme une représentation et non pas comme le développement de publics ? Dans ce sens, le pari va au-delà du politique inondant aussi le domaine culturel.

Nous pourrions dire que depuis la perspective des arts scéniques et performatifs il y a deux manières d'aborder la question. Il existe bien entendu une manière que nous qualifions de commerciale, selon laquelle un théâtre ou une compagnie de théâtre ne peuvent exister que s'ils gardent leur propre public dans un contexte de publics variés. De cette manière, les théâtres ne sont qu'une partie de la commercialisation de l'espace public et si nous parlons de crise, nous devons donc le faire uniquement en termes de « sièges vides ». Une autre manière de traiter la question est d'envisager les moyens comme des moyens expérimentaux pour aider au développement de publics différents, improbables, marginaux, et même vulnérables — pour tester toutes les formes particulières de s'assembler, de s'organiser, de communiquer. Une fois de plus, l'exercice n'est pas possible sans assumer la mort de l'art et, avec elle, un changement de pivot, du lieu d'équilibre (si ce n'est directement un voyage vers le déséquilibre), qui n'est possible que depuis un regard ironique sur la manière dont les auteurs ont compris l'art scénique, comment ils se sont compris, eux-mêmes et leur rôle. Le fait d'assu-

mer, si ce ne sont les échecs, du moins les aspects vieillots et certains traitements d'humilité, s'avère urgent et indispensable lorsque l'on se penche sur la question de réunir différents publics. Pour l'art scénique de tradition bourgeoise, par exemple, il était typique de considérer le fait de réunir du public au théâtre uniquement comme une condition de base. Par définition, il s'agissait d'une réunion qui n'était pas déterminée par des intérêts dépassant ceux de l'art, qui s'exhibait lui-même. De sorte que le fait de réunir un public peut ne rien être en soi, n'être que le moyen de légitimer ce qui se passe sur scène. Ce qui se produit sur scène peut évoquer des connaissances communes au public, et peut, bien entendu, générer et confirmer un sens commun. Par ailleurs, dans les années 1960, l'art scénique et performatif s'est efforcé d'expérimenter la relation entre les acteurs et les spectateurs. Initialement, ces expériences semblaient vouloir transformer les spectateurs en acteurs. Il s'agissait de rendre actifs les gens du public par le fait qu'ils manifestent une réponse. Mais cela supposait implicitement ou explicitement que ce qui se passait sur scène était au fond plus intéressant que ce qui se passait au sein du public. Par contre, ces dernières années, dans un contexte de reconnaissance des différents publics, il semble plus intéressant de se tourner vers l'acte de se réunir pour ce qu'il est lui-même. C'est-à-dire que la réunion transforme une condition de base en le matériau le plus important de l'art performatif. Et en même temps, l'art performatif se transforme en une exploration des modes de réunion dans et avec le public.

Pour promouvoir et étudier cette nouvelle forme d'art performatif, l'art de se réunir, ou de devenir public, « l'Art d'être nombreux » comme l'appelle Sybille Peters, l'Agence secrète (*Gegheinmagetur*) a créé un programme de doctorat. C'est un programme dirigé par Sybille elle-même, au cours duquel douze personnes, qui sont des artistes mais aussi des chercheurs, font un doctorat sur base de textes théoriques comme d'expériences pratiques. Le programme s'appelle *Assemblée et participation. Publics urbains et arts performatifs*. Trois institutions co-dirigent le programme : deux institutions d'art performatif (le Centre chorégraphique de Hambourg et le Théâtre d'exploration de l'Assemblée secrète) et l'Université HafenCity de Hambourg. C'est un programme qui sonde l'art de se réunir ou l'art de devenir public dans ses différentes dimensions. Le programme classe ces dimensions selon cinq aspects : sa *direction* (ou sens), sa *matérialisation*, la *forme de participation*, sa *performativité* et sa *situation ou localisation*. Nous développerons rapidement ici quelques idées sur ces cinq aspects. En ce qui concerne la *direction ou sens* des réunions, le philosophe Michael Warner (dans son extraordinaire livre *Público, públicos, contrapúblicos*) a défini le public comme quelque chose de toujours partiel et imaginaire, dont l'origine — que ce soit

un collectif connu ou une réunion d'inconnus — commence dans la circulation de l'imaginaire. C'est pour cela que la génération d'un public commence avec une direction (ou un sens) qui suppose une référence, comme cela arrive souvent dans les associations civiles, par exemple l'« Association de ceux dont un proche souffre d'Alzheimer », les « Amis du peuple marocain » ou l'« Omnium culturel », ou le « collectif de pétanque de Gràcia ». Si suffisamment de gens se sentent concernés, ce public spécifique commence à exister. Mais s'adresser à un public nouveau c'est comme présupposer quelque chose qui ne commence à exister qu'avec une direction (ou un sens) symbolique. Cette relation n'est pas toujours visible. Il y a des directions qui parviennent à donner une cohésion à un public, d'autres non. Mais dans le contexte d'un Art de se réunir comme public, on peut jouer avec l'imagination vive de cette relation. C'est-à-dire ouvrir des espaces expérimentaux tournés vers des publics improbables. Des publics à l'essai. Des publics désirés. Ou le public de nos rêves. Par exemple celui des gens qui voyageaient sans billets, qui dans les années 1980 apparurent dans le métro de Paris. Nous pouvons aussi penser aux mouvements politiques de ces dernières années. La dimension de la direction (ou sens) était décisive. Parmi ces mouvements, rappelons celui du Printemps arabe, ou le 15 M, ou le Ocupa Wall Street, par lequel de nombreuses personnes se sont senties concernées par le sujet de nous sommes quatre-vingt-dix-neuf pourcent, et qui ont pour cela participé au mouvement.

Si nous nous penchons sur le Ocupa Wall Street, nous pouvons aussi voir ici un exemple clair de la dimension de la *Matérialisation (ou médiation)*. Cette matérialisation se concentre presque tout à fait dans ce que l'on a appelé le microphone humain. Vu l'interdiction par les autorités américaines de l'utilisation de porte-voix par les manifestants, les gens inventèrent une technique alternative avec des amplificateurs humains. Lors des assemblées générales du mouvement, les gens répétaient ce que disaient les orateurs. Bien entendu, cette technique collective n'était pas seulement une solution au problème pratique de l'audition, mais modifiait totalement l'expérience collective de ces assemblées. Les orateurs devaient se limiter à dire le plus important et commencer à générer une onde expansive de la parole. Les autres gens ne restaient pas seulement à écouter, comme cela arrive habituellement, mais ils incarnaient la parole émise dans un processus collectif et devenaient partie de cette parole. Se donnant ainsi une identité particulière, propre et unique de cette expérience. La matérialisation ou la médiation est un aspect essentiel des réunions publiques. Mais ses effets ne peuvent jamais être prédits avec exactitude. Et moins encore quand il s'agit d'une expérience performative.

En ce qui concerne la *forme de participation*, l'Art d'être nombreux devient une alternative possible à la participation biaisée ou tout simplement fautive que l'on propose généralement. Dans les discours politiques et esthétiques, le mot participation comporte implicitement un conflit. Dans le contexte du développement d'une ville, par exemple, il y a souvent des programmes de participation qui ne donnent aucun réel pouvoir aux participants, parce que ceux-ci semblent être là seulement pour légitimer des processus qui, en général, sont dirigés par des intérêts commerciaux. Ou unilatéraux. Dans le contexte culturel, il arrive que l'on institue des programmes de participation quand les arts traditionnels commencent à perdre leur public. Les enquêtes ou les colloques font partie de cette dynamique. Aujourd'hui, il y a dans presque tous les théâtres des possibilités pour que les enfants participent (il y a de nombreux spectacles qui demandent la participation des enfants) en tant que moyens de faire participer le reste du public. La participation est présentée comme une valeur en soi alors que c'est en même temps principalement une stratégie pour développer un futur public. On appelle cela : la création de public. Par contre, dans cet Art d'être nombreux, ou l'union d'un public improbable, la participation ne doit jamais être un facteur de légitimation ni une valeur en soi. Au contraire, elle est dans la dimension des objectifs et des désirs, et elle présente des moyens inespérés par lesquels les participants peuvent les obtenir. Cela fait une très grande différence par rapport à l'art bourgeois traditionnel, qui prétend être au-delà du monde, des objectifs et intérêts. Seulement centré autour d'une beauté (quelque chose comme la nostalgie du divin). À l'inverse, l'Art de se réunir, l'art de devenir public, prétend voir la beauté dans la vie quotidienne. Dans une révolte inattendue, dans une alliance surprenante. Pour cela, en référence à la dimension de la participation, ce qui intéresse le plus sont les intérêts. Les désirs, les objectifs qui motivent la participation. Et les moyens que l'on peut mettre à disposition des participants. Évidemment, c'est très difficile. Comment peut-on orienter les désirs des gens, si le désir le plus important est impossible à atteindre ? Dans cette perspective, l'Agence secrète (*Gegheimagentur*) a par exemple réussi à créer deux banques alternatives. Deux monnaies différentes. Une banque pour les enfants et une banque pour les adultes dans une petite ville. La banque pour les adultes flirtait avec la légalité, parce qu'ils créèrent leur monnaie pour établir des échanges concrets. Mais la banque des enfants eut beaucoup de succès. Elle existe toujours. Elle génère des liens de désirs. Et le commerce se fait entre les enfants, suivant leurs désirs. Principalement en créant des échanges. Parce que généralement, ce que désire un enfant est ce qu'ont les autres enfants. Même si ces objets sont usés. Ce n'est pas très important.

Bien entendu, il y a toujours de nombreuses manières de se rassembler, de devenir public, qui ont leurs propres qualités. Parmi celles-ci, il y a les conférences, les fêtes, les événements sportifs, les processions, les manifestations, ... Ce sont des performances sociales. Elles suivent leurs propres règles. Leurs modalités. Leurs protocoles. Leurs possibilités. Elles ont leur propre *performativité*. Cette performativité est une dimension importante dans l'Art d'être nombreux. En général, les nouvelles formes de se rassembler ou de devenir public sont en lien avec des variations ou combinaisons de formes existantes. Cela a lieu d'être car les gens qui participent à une réunion en connaissent les règles ainsi que les possibilités des formes existantes et ils peuvent jouer avec ces règles. Par exemple, dans l'assemblée de la banque des enfants.

Comme nous l'avons répété, il s'agit en définitive d'une proposition vivante, qui va au-delà du domaine de l'esthétique, qui est capable de dépasser de nombreuses catégorisations traditionnelles, non seulement dans les arts scéniques mais aussi de la démocratie elle-même. Ce qui est en jeu, c'est la possibilité d'une démocratie réelle à partir de nouvelles manières de se rassembler et de partager les problèmes, les désirs et les idées. L'Art d'être nombreux doit forcément être un positionnement plus qu'une pose, un cri plus qu'une formule. Ce cri, on l'a déjà entendu sur les places de Madrid, de New York ou du Caire car c'est le cri de ceux qui exigent d'avoir leur mot à dire. Si réellement l'art est devenu un art conscient de lui-même (c'est-à-dire, conscient de sa mort, de son impossibilité de mourir), le public doit reconnaître ses propres potentialités, et on doit les lui reconnaître. Ainsi, si nous sommes capables de profiter de l'occasion qu'est cette « époque de crise » pour ne pas succomber à la tentation de nous raccrocher à des discours protectionnistes et nostalgiques, ce débordement du théâtre ne tardera peut-être pas à révéler les bénéfices et les opportunités dont, sans aucun doute, il est porteur.

Textualité et dépassement de la forme dramatique classique dans le théâtre allemand contemporain. Deux cas exemplaires : Rimini Protokoll et Gob Squad

Davide Carnevali

Cette communication est le fruit d'une recherche personnelle, menée en tant qu'universitaire et auteur, sur le rôle joué par la textualité dans le théâtre allemand de ces dernières années. Elle a pour but de comprendre comment le texte peut servir aujourd'hui à un théâtre qui a mené la recherche de nouvelles formes loin de la structure dramatique classique et de ses techniques de représentation. Pour éviter les ambiguïtés terminologiques, je tiens à préciser que, quand je parle de « forme dramatique classique », je me réfère à la forme dramatique que Szondi définit comme « absolue », à savoir cette « conception formelle, selon laquelle on se passe tant de l'historicisme que de la relation dialectique qui existe entre forme et contenu » (Szondi 1994, 11). D'après Szondi, et comme déjà dans Hegel, le drame exprime seulement les actes décisionnels du sujet, dans la mesure où ces actes le mettent en relation avec d'autres sujets, de sorte que son moyen d'expression est essentiellement le dialogue. La forme devient dramatique quand elle exclut les modalités qui présupposeraient un composant externe à la pure relation entre sujets (chœurs, prologues, épilogues ; reléguant le monologue à un événement occasionnel). Le seul contenu adéquat pour le drame est ce que l'individu peut extérioriser et cette extériorisation du sujet doit se faire de manière naturelle, c'est-à-dire que les interactions entre les personnages dans la *fable*¹ doivent avoir lieu comme s'il s'agissait d'interactions entre personnes de la « vie réelle ». Ainsi, le drame doit se présenter comme une copie fidèle du monde réel ou, plutôt, doit prétendre être lui-même le monde réel, c'est-à-dire qu'il doit être *perçu comme vraisemblable*. Après ces éclaircissements, on comprendra pourquoi la notion de « drame » que j'utilise n'est pas synonyme ici de « texte théâtral » ou de « fiction », et que, par conséquent, « texte dramatique » n'est pas non plus synonyme de « théâtre de texte ». Au-delà de la forme dramatique, il y a toujours un théâtre basé sur le texte. Le « drame » se

¹ Par *fable*, j'entends l'ensemble des faits qui forment une histoire, dans leur récit et leur succession, disposés selon certaines règles de structuration pour constituer un ensemble unifié et cohérent en ce qui concerne leur accomplissement et leur sens.

réfère plutôt — tout comme les termes « dramatique » et « dramatisation » — à ces textes écrits pour le théâtre qui se fondent sur la nature logique de la *fable*. Le drame construit autour d'une *fable* cohérente désignait traditionnellement une vision logique de la réalité, qui paraît peut-être inadéquate pour exprimer certaines caractéristiques du *modus vivendi* occidental actuel. Ayant abandonné certains principes dérivés de la logique aristotélicienne², on cherche aujourd'hui une alternative à la forme dramatique pour l'interprétation du réel.

Il est certain que la représentation dramatique reste toujours le modèle hégémonique de production dans le théâtre allemand contemporain. Cependant, on peut affirmer que les résultats les plus intéressants et innovateurs dans le champ de l'expérimentation sont venus de propositions attribuables au genre de théâtre appelé habituellement — parfois de manière erronée — *postdramatique*. Si dans le théâtre dramatique la production de sens nécessite que les éléments de la scène soient essentiellement au service de la « mise en discours » du texte, dans les formes postdramatiques, la production de sens se construit par une mise en discours de tous les éléments qui apparaissent sur scène, tous dotés du même potentiel. Selon Andrej Wirth et Hans-Thies Lehmann, le théâtre postdramatique serait celui qui « questionne concrètement les possibilités qui existent au-delà du drame [...], quand le fil d'une histoire avec sa logique interne cesse d'être l'élément central » (Lehmann 2013, 44). Le théâtre postdramatique, donc, déplace la *fable* du centre de la théâtralité, c'est-à-dire la formalisation logique de l'expérience, pour lui substituer l'expérience pure, non organisée. Il la déplace, mais ne l'élimine pas complètement. Le théâtre postdramatique est un théâtre qui ne croit plus que toute l'expérience du monde peut être inscrite dans une histoire organique, vouée à la représentation, mais que, au contraire, il s'alimente du contraste entre représentation et présentation de la réalité.

Rien de neuf, bien entendu : bien qu'il génère des fictions, le théâtre a toujours été un acte concret et réel qui est présenté pour et avec le public. Cependant, le changement de paradigme acclamé par des théoriciens comme Potschmann, Wirth, Lehmann, Fischer-Lichte (entre autres) a poussé de nombreux hommes de théâtre allemands à aborder le processus d'écriture et de création à partir de cette réflexion théorique sur le rôle que joue un texte déjà non dramatique. Il s'agit particulièrement d'artistes formés dans les

2 Chaque fois que je me réfère à la logique, je veux dire la logique classique, de souche aristotélicienne, basée sur le *principe de non contradiction*, qui admet une seule valeur de vérité pour chaque proposition, à savoir qui n'accepte pas qu'une proposition soit vraie et fausse en même temps (par opposition aux « logiques polyvalentes »).

centres universitaires de Frankfort-sur-le-Main, de la Freie Universität de Berlin ou, naturellement, à l'Institut für Angewandte Theaterwissenschaft de l'Université de Giessen. Bien que l'apport d'un concept comme celui de théâtre *postdramatique* ne soit pas tout à fait révolutionnaire — ce que Lehmann lui-même admet —, l'impact direct sur la production théâtrale allemande des deux dernières décennies a, selon moi, bien été révolutionnaire. Des créateurs comme Rimini Protokoll, Gob Squad, René Pollesch, She She Pop, Andcompany&Co ou Showcase Beat Le Mot, tous diplômés dans ces centres, sont le témoignage le plus brillant de ce phénomène. Dans cet article, je me centrerai sur les deux premiers cas cités pour analyser comment certaines propositions qui abandonnent la forme dramatique continuent de se baser sur le texte dont l'écriture se développe aujourd'hui à partir d'un équilibre entre code linguistique et performatif, entre la planification de l'auteur et l'apport du spectateur.

Dramaturgie du quotidien : Rimini Protokoll

Le travail du collectif Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzel) se base sur la relation entre discours analytique et mise en pratique du discours. Il s'agit d'un théâtre encore fortement centré sur la parole et la transmission linguistique de l'information. Mais l'information, pour être plus intéressante, est constamment accompagnée de moyens non linguistiques, plutôt pratico-performatifs. Les créations du collectif allemand sont une explication raisonnée de phénomènes biologiques, anthropologiques, sociaux et politiques, souvent illustrée à l'aide des nouvelles technologies pour mener à bien une sorte d'opération exégétique sur la réalité. C'est plus ou moins ce qui se passe dans *Karl Marx : Das Kapital, erster Band* (Düsseldorf, Schauspielhaus, 2006), où on propose une lecture de la bible du communisme, avec le livre en main, commentée par des économistes, sociologues, travailleurs et ex-révolutionnaires, chacun apportant son point de vue à une réflexion globale sur l'importance de la pensée marxiste depuis le siècle passé jusqu'à notre époque. Durant le spectacle, une copie du livre est distribuée aux spectateurs pour qu'ils suivent plus facilement l'explication de certains passages : le public devient en fait une classe qui assiste à une *réelle* leçon d'économie politique.

Mais l'expert, en plus d'exercer une fonction pédagogique, s'avère être aussi une sorte de témoin qui explique le monde à travers sa propre biographie, le rapport socio-scientifique finissant toujours par se fondre avec le récit intime, personnel. Dans *Black Tie* (Berlin, Hebbel am Ufer, 2008), une jeune Coréenne raconte comment, après avoir été adoptée par une fa-

mille allemande, elle entreprend de rechercher sa famille d'origine en recourant à une compagnie qui s'occupe du traitement des données génétiques. Dans *Airoport Kids* (Lausanne, Théâtre Vidy, 2008), quelques enfants, fils de dirigeants de multinationales, décrivent leur vie, de ville en ville, profitant de l'occasion pour parler de la globalisation et du dialogue interculturel comme s'ils étaient en classe. *Radio Muezzin* (Zamalek, El Sawy Culturewheel, 2008) met en scène cinq muezzin égyptiens qui expliquent que leur travail disparaît à cause des nouvelles technologies de radiodiffusion, appliquées aussi aux minarets. Devant les spectateurs, il n'y a pas d'acteurs mais des *experts du quotidien* (Dreyse 2007), des gens ordinaires dont la sagesse et l'expérience sont mises au service du public. Dans ce contexte, il est parfaitement naturel que les experts se substituent aux acteurs. Tous, dûment instruits, nous sommes capables de transmettre linguistiquement une certaine information sur un sujet ; néanmoins, personne ne pourrait avoir recours à des moyens extralinguistiques mieux que ceux qui ont assimilé ce sujet dans leur quotidien pour transmettre aussi « pratiquement » cette information. C'est-à-dire : nul ne peut « mettre en pratique » ce qu'il est en train de dire mieux qu'un expert.

Le processus de construction de Rimini Protokoll comprend normalement : une recherche exhaustive, de nature scientifique, sur le contenu traité ; une écriture concertée avec les experts-performeurs visant à rendre « publiable » le contenu ; et finalement la mise en marche du mécanisme théâtral, compliquée tant par les exigences techniques que par le fait que les performeurs ne sont pas habitués aux temps, aux modes et aux dynamiques du théâtre. La composante textuelle devient finalement un compromis entre un récit construit et ensuite fixé, et l'improvisation qui surgit dans le contexte d'énonciation. Bien entendu, l'imperfection lors de l'exposition du texte prévu est envisagée comme une possibilité : il est évident que, étant donné la « non professionnalité théâtrale » des performeurs, la qualité du jeu, de la diction ou de la gestuelle est bien souvent reléguée à un second plan. De tout façon, ce n'est pas selon ces critères que la qualité de l'œuvre est évaluée mais en fonction de l'originalité de la présentation, du degré de curiosité et d'intérêt qu'il éveille chez le spectateur, de la capacité de surprendre le public par des propositions à la limite du « théâtralisable ». C'est le cas de *Heuschrecken* (Zürich, Schauspielhaus, 2009) où on transporte sur scène un terrarium de 8 000 langoustes pour parler des effets de la désertification et de la migration des insectes. Ces propositions se basent sur la capacité de construire un *format* qui soit capable de maintenir le public intellectuellement actif durant deux heures, pour qu'il quitte la salle avec le sentiment d'avoir appris quelque chose d'intéressant sur le monde.

À la différence de ce qui se produit lors de la représentation dramatique, la connaissance de la réalité ne passe plus ici par la construction d'un microcosme qui est *mimêsis* du monde, qui « est par » le monde, mais en fournissant des informations partielles sur le monde, sans aucune espèce de filtre mimétique. La *mimêsis* a été supplantée par la présence physique de ce que l'on veut montrer : au lieu d'être reconstruit et rendu visible par la représentation, l'objet-monde est présenté concrètement devant le public. La tâche de la dramaturgie n'est pas de tresser un canevas de règles pour interpréter la réalité au moyen de sa copie mais de construire une espèce de « boîte » apte à contenir la réalité elle-même. Il y a toujours une sorte d'encadrement de la réalité dans une structure logique, qui est le cadre de la narration, mais qui n'est déjà plus celui du drame. Il n'y a pas de dramatisation, mais une « dramaturgisation »³ de la réalité. Le théâtre allemand a assimilé ce changement comme quelque chose de naturel et ce n'est pas un hasard si, en 2007, le Mülheimer Dramatikerpreis — un des prix les plus importants normalement réservés aux auteurs dramatiques — a été octroyé précisément à Haug et Wetzlar pour *Das Kapital*.

Le spectateur comme co-auteur : Gob Squad

Dans ses créations, le groupe Gob Squad (Johanna Freiburg, Sean Patten, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will) abandonne souvent l'espace du théâtre pour intervenir dans la réalité extra-théâtrale. *Super Night Shot* (Berlin, Volksbühne, 2003), par exemple, se déroule presque totalement hors de la salle : les performeurs se donnent une heure pour sortir dans la rue et chercher parmi les passants les protagonistes du film qu'ils veulent réaliser. Les spectateurs pourront suivre la recherche grâce à de multiples écrans installés sur scène. Quelque chose de semblable se passe dans *Revolution now!* (Berlin, Volksbühne, 2010) : une partie du spectacle consiste en une discussion en direct avec l'extérieur du théâtre où des passants sont interviewés sur des sujets d'actualité et de politique par rapport auxquels les spectateurs seront eux aussi invités à exprimer leurs opinions. Dans les deux cas, les performeurs interagissent avec une catégorie peu définissable et peut-être même peu étudiée dans la théorie du théâtre : celle du *participant occasionnel*, une personne qui ne choisit pas elle-même de participer au

3 J'entends par dramaturgie l'écriture pour le théâtre au sens le plus large : une écriture qui ne vise pas nécessairement une *dramatisation* ou « *historicisation* » de la réalité et qui présente, dans les nuances du terme, une moindre prétention à se donner comme produit littéraire final, et une plus grande propension à s'ouvrir au composant performatif.

spectacle — et qui n'a pas choisi d'aller au théâtre comme spectateur — mais que le spectacle tend à incorporer, l'intégrant dans le processus de création plus ou moins volontairement. Quand un performeur demande à un passant s'il veut participer au jeu, devant la caméra, celui-ci, même s'il refuse, participe déjà à la construction du spectacle, qui prévoit aussi la possibilité que quelqu'un ne veuille pas participer. Par ailleurs, celui qui choisit d'entrer dans le jeu accepte le côté aléatoire de cette rencontre, permettant que le théâtre fasse irruption dans sa vie et change ses plans. Ce qui est curieux c'est que dans un cas comme celui-ci, le théâtre lui-même, quand il fait irruption dans la vie d'un individu, le fait en tant que *réalité à l'état pur*, élément aléatoire et chaotique ; et en même temps, la vie réelle de cette personne devient à son tour brusquement fiction théâtrale. Si le choix du participant s'est fait par hasard, sa contribution le sera aussi : personne ne sait avec certitude ce qui va se passer, ce que fera et dira le participant. Comme l'affirme le groupe dans le programme, *Super Night Shot* « célèbre les rencontres imprévues avec des étrangers et se dilue dans le caractère aléatoire de l'existence urbaine » ; *imprévisibilité* et *hasard* sont précisément deux concepts clés pour comprendre le théâtre de Gob Squad.

Bien entendu il n'est pas toujours nécessaire d'aller chercher un participant hors de la salle, il peut déjà être là, à portée des performeurs, au parterre. Par exemple, dans *Gob Squad's Kitchen* (Berlin, Volksbühne, 2007), où on recrée une célèbre expérience vidéo d'Andy Warhol. Sur la scène, la cuisine du film original a été reconstruite fidèlement et on y a placé quelques caméras, la scène devenant ainsi un plateau de télévision. Au début, ce sont les membres de Gob Squad qui parodient les personnages du film de Warhol puis, petit à petit, les spectateurs entrent en jeu, invités à monter sur scène et à être eux-mêmes performeurs, guidés par une oreillette par laquelle on leur suggère les répliques qu'ils doivent prononcer. À la fin du spectacle, les performeurs « originaux » de God Squad sont tous derrière les caméras alors que sur scène il n'y a plus que des ex-spectateurs convertis en performeurs. Dans *Me, the Monster* (Berlin, Volksbühne, 2006), le public est lui aussi protagoniste. Le spectacle est construit *ad hoc* à partir des peurs du spectateur dans la vie réelle. À l'entrée, le public reçoit et doit remplir un questionnaire qui sera le point de départ de ce qui arrivera au cours de la représentation. Le spectacle devient une espèce d'exorcisme collectif qui a lieu quand les performeurs se dirigent, questionnaire en main, directement vers un groupe de spectateurs, ou même vers un individu seul, se référant directement à leurs faiblesses émotionnelles. Dans tous ces cas, le public contribue à l'écriture de l'œuvre, dans le sens le plus concret du terme. Le résultat est que le spectacle varie à chaque fois, de représentation en re-

présentation. Par rapport aux spectacles mentionnés, nous pouvons identifier quatre différentes typologies de textualité : 1) un texte *improvisé imprévisible*, qui vient de la réponse des participants occasionnels au premier contact avec les performeurs, quand ceux-ci ne se sont pas encore présentés en tant que tels et que le passant n'a pas identifié la situation comme fictionnelle. C'est ce qui se passe dans *Super Night Shot*. 2) un texte *improvisé prévisible*, lorsque les participants répondent à des questions précises. Bien que les réponses ne puissent pas être programmées à l'avance, elles peuvent être canalisées dans une direction déterminée : dans ce cas, les performeurs mènent le dialogue jusqu'où ils veulent arriver. C'est le cas de *Revolution now!* 3) un texte *suggéré par le spectateur*, avant le spectacle, et ensuite fixé, produit toujours variable venant d'un public à chaque fois différent, comme dans *Me, the Monster*. 4) un *texte suggéré au spectateur* quand celui-ci devient performeur à partir d'un texte défini mais proposé à chaque fois autrement par des spectateurs-performeurs différents, comme dans *Gob Squad's Kitchen*. Le rôle des Gob Squad s'approche de celui d'*anchorman* qui alimente le débat et le guide à l'intérieur de la structure stable que le *show* doit suivre. Le spectacle est constitué d'une série de « cadres contenant », moments nécessaires prévus qui déterminent le rythme de ce qui se produit sur scène. Tout se joue dans la tension qui se crée entre cette structure stable, plus ou moins élaborée et plus ou moins visible, et l'improvisation, la variation sur le thème. Ce qui alimente cette tension est précisément l'intervention du participant occasionnel et du spectateur, qui apportent toujours un élément incertain, changeant.

La dramaturgie assume ici deux tâches fondamentales : elle est l'occasion d'improviser et, par ailleurs, elle établit des règles et des cadres fixes. Le texte permet que le spectacle garde une structure reconnaissable. De fait, il y a toujours quelques moments prévus où les performeurs ou les participants *doivent* prononcer des paroles déterminées. Dans le cas des « performeurs non professionnels », comme les experts, les spectateurs impliqués et les participants occasionnels, la situation se joue sur le contraste entre l'acte énonciatif et le contenu de l'énonciation. La valeur du texte, paradoxalement, ne diminue pas à cause d'une piètre énonciation ou du mauvais jeu d'un participant (comme cela se passerait dans une représentation dramatique), au contraire, il acquiert de l'importance, puisque ce texte est perçu comme l'élément essentiel : malgré des conditions d'énonciation défavorables, il est *absolument nécessaire que le texte soit dit*, et qu'il soit dit *à ce moment*.

Les performeurs et les spectateurs créent le spectacle à partir de leur propre dialogue, mais qu'en est-il du texte ? Dans les cas étudiés, l'auteur devient une espèce d'organisateur de l'événement théâtral. Il est le garant du

fait que le dispositif dramaturgique se mette en marche correctement, mais il n'est garant que jusqu'à un certain point du bon fonctionnement du dispositif prévu. Rimini Protokoll et Gob Squad utilisent encore le texte pour donner une structure logique minimale au spectacle. Cependant, l'élément central du spectacle n'est pas *ce qui* se raconte mais *comment* cela est raconté, ce n'est pas la *fable* mais ses conditions d'émergence. Les histoires racontées finissent presque par être une excuse pour faire du théâtre. Un théâtre des faits réels, menés par des personnes réelles qui ne sont pas sujettes à la logique de la *fable* mais qui la manipulent.

Ces exemples démontrent que le texte peut encore être utilisé comme un fil logique, mais sans devoir se structurer comme un drame et en jouant toujours avec la conscience de faire partie d'un fait réel. Démontrant en cela que, en dépit du fait qu'il rejette le filtre de la dramatisation, la tentative de contrôler la réalité, à travers la narration ou la dramaturgisation de la vie, est un instinct naturel et toujours actif chez le récepteur qui naît et est éduqué dans notre contexte culturel. En même temps, une certaine manière d'utiliser le texte peut inviter à la collaboration entre le performeur et le spectateur afin de rompre le caractère prévisible du spectacle et donner une certaine marge à l'interprétation, marge permise par l'irruption de l'élément aléatoire. Pour faire valoir le fait que, comme le dit José Antonio Sánchez, « l'œuvre ne représente pas, elle est un moment de réalité » (Sánchez 2002, 113). Quand le quotidien entre au théâtre ou quand le théâtre s'échappe de la salle et se penche sur la réalité quotidienne, nous assistons en dernière instance à l'élimination d'un filtre : celui de la représentation dramatique. Si le système de représentation du réel s'effondre avec l'invasion (barbare) de la réalité elle-même, nous nous trouvons devant le chaos que toute révolution implique. L'événement théâtral est alors l'occasion de la manifestation du monde devant l'individu qui n'est plus un sujet aux ordres du *logos* mais dans sa réalité crue, réelle. Le théâtre qui était perçu comme le lieu idéal de la fiction est finalement appréhendé comme un espace concret de la réalité, se prédisposant à mettre en évidence cette brèche avec la tradition antérieure et amenant le spectateur à réfléchir sur la construction de la réalité à travers la fiction, même dans sa vie quotidienne, au jour le jour.

Bibliographie citée

- Dreyse, Miriam, et Florian Malzacher, ed. 2007. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin : Alexander Verlag.
- Gob Squad, ed. 2003. *Super Night Shot*, programa de mano. Berlin : Volksbühne.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2008. *Estética*. Buenos Aires : Losada.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *El teatro posdramático*. Murcia : CENDEAC.
- Sánchez, José Antonio. 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca : Universidad de Castilla-La Mancha.
- Szondi, Peter. 1994. *Teoría del drama moderno*. Barcelona : Destino.

Discours scénique et corporalité

José Antonio Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

Je voudrais aborder la question qui fait l'intitulé de ce colloque en proposant une réflexion sur le travail d'une série d'auteurs dramatiques qui sont en même temps des acteurs, et dans l'œuvre desquels il n'est pas facile d'établir la distinction entre création dramatique et création scénique.

Que les auteurs soient en même temps des acteurs n'est pas un fait nouveau. Tout au long de l'histoire, des auteurs ont été acteurs. Mais au xx^e siècle, l'engagement de certains auteurs sur scène a été déterminé par un choix éthique. Ce n'est pas le seul choix possible, nous savons qu'il existe d'autres raisons puissantes : politiques, de cohérence poétique, etc. Mais j'aimerais aujourd'hui explorer la justification éthique qui est à l'origine de cet engagement.

Que les auteurs soient acteurs pour une raison éthique est propre à la modernité, c'est la conséquence du fait d'assumer une responsabilité éthique et, en même temps, d'être devenu conscient de la vulnérabilité de la condition de l'auteur. Mettre le corps en scène est la conséquence de ces deux facteurs.

On retrouve la trace de la conscience de la responsabilité éthique en tant que citoyen au début de la dramaturgie des Lumières, avec Denis Diderot et Gotthold Ephraim Lessing. La conscience de la responsabilité éthique en tant que dramaturge, en rapport avec la communauté artistique, est un fait plus récent, que nous pourrions situer au passage entre le xix^e et le xx^e siècle, dans l'œuvre de Luigi Pirandello ou de Federico García Lorca.

Cette conscience n'implique pas en soi d'engager le corps littéralement. García Lorca l'a fait métaphoriquement. Samuel Beckett a été plus loin et, d'une certaine manière, il s'est décorporisé, a transféré son corps en mots. Ainsi, c'est la scène de Lorca qui est corporelle alors que c'est le texte de Beckett qui est corporel.

Mais le changement décisif est la prise de conscience de la vulnérabilité de l'auteur, que l'on trouve chez les deux, mais qui se radicalise un peu plus tard, coïncidant avec les expériences révolutionnaires des années 1960 et la mort de l'auteur post-structuraliste. Le déplacement de la subjectivité de l'individu vers le collectif, et le déplacement de la qualité d'auteur de l'individu vers le langage conditionnent la position de l'auteur dans le processus de création scénique, une fois que se rompt la « chaîne de production tra-

ditionnelle auteur-producteur-metteur en scène-scénographe-acteurs, etc. » et que le travail d'auteur se collectivise ou se dissout.

La crise de l'auteur est parallèle à la crise expérimentée par ces artistes, écrivains ou philosophes qui ont opté pour le silence. Susan Sontag se réfère à cette expérience dans *Aesthetics of silence*. D'une certaine manière, c'est la réalisation de ce qui était annoncé dans la dernière production dramatique de Beckett : la tension du texte vers son propre abolissement. Il ne s'agit pas d'une disparition de l'auteur comme conséquence de l'hostilité des autres agents scéniques. C'est l'auteur qui décide d'en finir avec le texte pour se sauver lui-même. Il n'agit plus en tant qu'auteur dramatique mais comme artiste.

Therefore, art comes to be estimated as something to be overthrown. A new element enters the art-work and becomes constitutive of it: the appeal (tacit or overt) for its own abolition — and, ultimately, for the abolition of art itself. [...] Rimbaud has gone to Abyssinia to make his fortune in the slave trade. Wittgenstein has first chosen schoolteaching, then mental work as a hospital orderly. Duchamp has turned to chess. And, accompanying these exemplary renunciations of a vocation, each man has declared that he considers his previous achievements in poetry, philosophy, or art as trifling, of no importance. But the choice of permanent silence doesn't negate their work. On the contrary, it imparts retroactively an added power and authority to what was broken off; disavowal of the work becoming a new source of its validity, a certificate of unchallengeable seriousness. That seriousness consists in not regarding art (or philosophy practiced as an art form: Wittgenstein) as something whose seriousness lasts forever, an 'end', a permanent vehicle for spiritual ambition. The truly serious attitude is one that regards art as a 'means' to something that can perhaps be achieved only by abandoning art; judged more impatiently, art is a false way or (the word of the Dada artist Jacques Vaché) a stupidity (Sontag 1969, 6).

Que reste-t-il de l'artiste qui renonce à produire un texte ?

Il lui reste son propre corps.

Le corps semble être l'unique voie de salut devant la « stupidité » de l'art, ou dans le cas qui nous occupe, la stupidité du théâtre. Mais si le corps est le salut, le théâtre peut alors redevenir un instrument de l'action du corps, et avec le théâtre un certain type de théâtralité.

L'incarnation de la dramaturgie n'est donc pas une fuite, sinon un retour. C'est une issue au conflit éthique qui conduit à l'abolition de la pratique artistique et avec elle de la pratique dramaturgique. Comment revenir du silence auquel conduit l'écriture beckettienne ? L'écriture rhapsodique, comme il est suggéré dans le texte, peut être une option. L'écriture corporelle en est une autre.

Si la dramaturgie incarnée est une réponse à un dilemme éthique, elle-même doit être considérée comme une option éthique. Il ne s'agit pas simplement d'une circonstance biographico-professionnelle. Et pas non plus d'un choix formel. Ou si cela devait l'être, ce ne serait justifiable que si, en même temps, il s'agit d'une option éthique.

Quand je parle d'éthique, je parle de ce qui s'active lors de la décision individuelle et qui peut coïncider ou non avec la morale en vigueur ou consensuelle. L'éthique est indissociable de la liberté individuelle, elle se manifeste dans les décisions morales de l'individu. Elle se consolide avec le temps, dans la succession et la cohérence de telles décisions. Mais elle se manifeste toujours dans le présent, elle devient effective au moment de la prise de décision. Faut-il une éthique au-delà de la présence dans le présent ? L'éthique n'est pas une « réserve » qui génère des bénéfices futurs, elle ne peut être comprise en termes de production, sinon en termes de pratique. Ce n'est pas non plus une connaissance qui sert à juger et analyser les décisions des autres, mais quelque chose qui devient effectif au moment du faire, dans l'action.

Essayons d'être plus précis à l'aide de quelques exemples.

Eduardo Pavlovsky, le dramaturge argentin décédé il y a quelques jours, décida d'appeler *La ética del cuerpo* cette publication dans laquelle il rend compte de sa conception de la pratique scénique au travers d'interviews (Pavlovsky 2001). Pavlovsky s'est fait connaître internationalement avec son œuvre *El señor Galíndez* jouée pour la première fois le 18 janvier 1973 au Teatro Payró de Buenos Aires et présentée ensuite dans de nombreuses villes en Argentine et en Europe. La pièce se penchait sur la « banalité du mal » dans le quotidien d'un tortionnaire, interprété par Pavlovsky lui-même, et par ses assistants. Ce n'était pas une pièce réaliste, mais une pièce synthétique, dans laquelle l'enquête psychanalytique sur la pathologie du tortionnaire coïncidait avec la dénonciation de la torture institutionnalisée. En 1973, la torture existait déjà en Argentine, et dans toute l'Amérique latine, comme Pavlovsky et Hugo Kogan (metteur en scène de l'œuvre) le rappelaient dans le prologue de l'édition de 1974 (Pavlovsky 1989, 81), mais c'est la Junte militaire, qui a assumé le pouvoir après le coup d'État du 24 mars 1976, qui l'a institutionnalisée comme instrument de répression politique en Argentine. Peu après la première de *Telarañas* (1977), Pavlovsky dut s'exiler en Uruguay, au Brésil et finalement en Espagne. Il travailla durant quelques années jusqu'à ce que, en 1981, il décide de se « désexiler » et d'intégrer le Teatro Abierto, un mouvement de résistance organisé au début des années 1980 par des intellectuels déjà engagés par leur trajectoire créative et militante des deux décennies antérieures. Y participèrent, entre autres, Griselda Gambaro, Car-

los Gorostiza, Roberto Cosa, Ricardo Monti, Osvaldo Dragún et Mauricio Kartún. En 1983, il fait jouer la pièce *El señor Laforgue*, à laquelle succéderont notamment *Paso de dos* (1990) et *Rojos globos rojos* (1994).

L'éthique du corps n'est pas le témoignage d'un acteur, c'est le témoignage d'une personne qui ne considère pas qu'il existe des barrières précises entre son travail d'auteur, d'acteur, de directeur et de thérapeute. Parce que ces différentes activités sont aussi déterminées par des décisions éthiques et des débats politiques. Et l'attention qu'il leur porte est prioritaire par rapport à n'importe quelle discussion sur les moyens ou les formes.

De fait, pour Pavlovsky, la création artistique n'est pas un lieu privilégié pour la réflexion sur l'éthique, et celle-ci s'appuie autant sur son expérience d'acteur que sur celle de psychothérapeute. Pavlovsky rappelle qu'une des motivations qui l'ont amené à la fondation, en 1971, de Plataforma (une organisation de psychanalystes de gauche qui essayaient d'inscrire leur travail dans la réalité historico-sociale et dans le débat politique) est la réalisation d'une éthique anti-autoritaire qui contribuerait à la génération de nouvelles subjectivités. « L'éthique dans la clinique de groupe est d'accepter que les petites vérités que nous parvenons parfois à atteindre durant les sessions sont celles qui ont été produites par le groupe et pas celles que croit déterminer le coordinateur. » (Pavlovsky 2001, 141). Pavlovsky l'appelle « éthique de l'acte », elle ne découle pas de réflexions livresques mais se réalise dans la pratique, dans la prise de décisions au quotidien et dans l'implication que chacun assume en relation avec la réalité sociale et politique.

Pour moi, l'éthique c'est : ne pas dire quelque chose parce que les circonstances l'exigent. [...] On peut, pour certaines choses, être malléable et dire : « Je me suis trompé ». Mais il y a certaines choses pour lesquelles on ne peut pas dire « Je me suis trompé » et faire un changement idéologique radical et total. Personne ne peut faire le distrait. [...] Dans *Rojos globos rojos* (1994), El Cardenal le dit clairement : « Comme c'est joli de dire tous les jours la même chose dans ce pays et de ne pas changer de bord ». C'est la seule éthique dont je puisse parler : celle de l'acte. Celle de l'engagement irrévocable. Je n'en connais pas d'autre. C'est pour cela que je pense aussi que le Teatro Abierto a été un acte d'énonciation éthique. On a engagé le corps (Pavlovsky 2001, 141-2).

Pavlovsky savait déjà ce qu'impliquait « engager le corps », car durant les représentations de *El señor Galíndez*, il y avait eu une tentative d'attentat à la bombe au théâtre Payró. « Dans l'éthique de l'acte, on est toujours en danger. C'est le risque. Ça a toujours été comme ça. Nous ne l'avons pas inventé nous-mêmes. » (Pavlovsky 2001).

Rojos globos rojos est une pièce construite comme une somme de fragments qui prennent forme dans le corps d'El Cardenal, interprété par Pavlovsky lui-même. Les mots n'ont de sens que quand il y a acte et l'acte exige la présence. Le théâtre de Pavlovsky est un théâtre « éminemment corporel » (Pavlovsky 2001, 173). Le dramaturge engage son corps en tant qu'acteur, mais pas par volonté exhibitionniste. Contre l'idée répandue que les acteurs ont une tendance exhibitionniste, Pavlovsky découvre dans le théâtre pauvre de Jerzy Grotowski un modèle d'acteur anti-exhibitionniste, « l'homme s'offre à son plus haut degré de nudité, dépourvu de grimaces et de gestes feints » (Pavlovsky 2001). De là vient l'idée d'un « théâtre comme lieu d'exposition, non d'exhibition, de nudité face aux états émotionnels eux-mêmes » (Pavlovsky 2001, 73).

La représentation scénique, dans le travail de Pavlovsky, reste très éloignée de l'exécution aseptique du virtuose : elle est semée de risques. Des risques concrets, dérivant de l'engagement politique assumé à chaque instant. Mais aussi des risques personnels, venant du degré d'implication de l'auteur-acteur dans l'incarnation des idées et des expériences.

[...] pour moi, le théâtre a été et est une perpétuelle découverte de moi-même. Quand je joue, je découvre que je touche à différentes facettes de ma vie, mais quand ce qui est le plus personnel arrive à un niveau esthétique, ce qui est à moi ne l'est déjà plus. Ce n'est plus seulement personnel, cela fait partie d'un social-historique déterminé (Pavlovsky 2001, 23).

Ce « ce qui est à moi ne l'est déjà plus » revoie au processus de l'auteur devenu « n'importe qui ». L'acteur se vide de lui-même pour devenir non pas un personnage avec une identité définie, mais « n'importe qui ». Et quand cela se fait non pas par virtuosité mais pour faire valoir un discours silencieux, ce sacrifice acquiert une dimension éthique. L'éthique existe seulement en relation, en relation avec les autres, et les autres dans ce cas sont aussi bien les spectateurs que ceux qui acquièrent une représentation par le fait que l'acteur se soit vidé de lui-même.

Alors, de quel type de vide parle Pavlovsky ? Sans aucun doute, c'est un vide très différent du vide grotowskien, ce serait plutôt quelque chose d'intermédiaire entre le vide sacrificiel d'Artaud et le vide subjectif de Brecht. Nous pouvons le reconnaître dans quelques travaux d'art corporel ou dans certains travaux scéniques récents. Cela devient effectif quand on en arrive au point où effectivement la privauté s'interrompt, où on atteint un certain effacement de l'identité personnelle et que l'acteur se met en condition pour

être « n'importe qui », non plus « quelqu'un » mais n'importe quel homme ou n'importe quelle femme (Agamben 1978, 10).

Être « quelconque » est le contraire d'être un virtuose. Mais à quoi servirait d'être un virtuose sous le régime dictatorial de Videla ou celui de tant d'autres généraux corrompus qui semèrent la souffrance, l'humiliation et la mort ? Contrairement à ce qui est arrivé au Pérou, en Colombie, au Guatemala, au Salvador ou au Mexique, où les populations indigènes ont été les plus réprimées, n'importe qui pouvait être considéré comme un ennemi durant les années de répression néolibérale dans le Cône Sud. De fait, de nombreux artistes et intellectuels de la classe moyenne furent arrêtés, torturés, ont disparu ou ont été assassinés. Ces années-là, il ne s'agissait pas d'engager son corps à côté de la victime effective ou potentielle : il s'agissait de risquer son propre corps. Être ou ne pas être artiste était indifférent. De fait, certains des actes de résistance les plus puissants durant ces années furent réalisés par des personnes qui n'étaient pas des artistes, qui étaient des personnes « quelconques ». Le courage des Mères, qui « engagèrent leur corps » au risque de partager, comme cela est arrivé dans certains cas, le sort de leurs filles ou fils, est impressionnant.

Nous pourrions considérer que les circonstances de Pavlovsky étaient exceptionnelles.

Elles ne l'étaient pas tant que ça. Dans les années 1970, hors de l'Europe autiste, il y a très peu de territoires où les citoyens vivaient sous des régimes démocratiques.

Pavlovsky a répondu au questionnement éthique avec éthique.

C'est-à-dire que si la responsabilité éthique est celle que je me pose en tant qu'auteur, alors c'est uniquement une œuvre d'éthique qui me justifie comme auteur.

Quel était le conflit éthique qui se présentait aux auteurs autour de 1970 ?

La scène est un lieu concret. Le théâtre se produit par la rencontre de corps qui jouent ou représentent devant d'autres corps ou avec d'autres corps. Quel sens cela a-t-il que le discours soit imposé par un corps absent ? Quel sens cela a-t-il qu'une subjectivité unique détermine ou conditionne le reste des subjectivités impliquées ? Cette obligation des auteurs ne serait-elle pas complice du système hiérarchique et patriarcal qui régit les sociétés d'après-guerre et qui serait réapparu dans les dictatures latino-américaines ?

La question s'est fait plus pressante dans le contexte des dictatures. Quel droit avait un corps absent de jeter d'autres corps présents dans l'arène et de leur faire assumer les risques de la censure ou de la détention ?

Pavlovsky décida de s'engager. D'abord de manière solidaire. Ensuite de manière littérale. Engager son corps, mais pas dans le sens du virtuose ni du dominateur, mais dans celui du corps vulnérable.

Engager son corps ne signifie pas littéralement que l'auteur, le metteur en scène ou l'acteur-auteur se plante sur scène, devant la caméra, sur l'estrade et joue devant son auditoire. Se mettre en scène signifie plutôt assumer le risque de l'exposition, être cohérent avec le discours, s'impliquer corporellement dans la réalisation du discours (qu'il soit verbal, visuel, physique ou virtuel).

Engager son corps c'est le moyen que beaucoup d'artistes conceptuels choisirent dans les années 1970 pour répondre artistiquement aux régimes dictatoriaux.

« Engager son corps » est l'un des principes qui guidaient les pratiques de la résistance contemporaine, mais aussi une des lignes de force grâce à laquelle on a abordé la récupération des pratiques conceptuelles latino-américaines des années 1970 et 1980. À la différence de ce qui s'est produit en Europe ou en Amérique du Nord, le conceptualisme de ces décennies n'a pas cohabité en Amérique latine avec une postmodernité pacifique mais avec des sociétés gouvernées par des régimes dictatoriaux ou soumises à des faits de violence. L'art conceptuel latino-américain fut *naturellement* un art politique. Et l'art de l'action, et plus spécifiquement l'art corporel, fut une pratique à haut risque, non pas parce que les artistes pratiquaient volontairement la violence sur leurs corps, mais par la vulnérabilité de ces mêmes corps par rapport à l'appareil de répression et de contrôle. L'exposition *Perder la forma humana* (2012), dirigée par le collectif Conceptualismos del Sur, a soumis un inventaire et quelques propositions de lecture historiographique de ces années durant lesquelles la pratique artistique coïncidait nécessairement avec l'activisme, et quand l'activisme de genre pouvait opérer non seulement dans le domaine du micro-politique mais directement dans celui du macro-politique. L'activisme a traversé aussi les pratiques artistiques et littéraires d'artistes et écrivains qui, s'ils ne concevaient pas leurs productions en ces termes, ont refusé, comme le dit Pavlovsky, de « faire le distrait ».

« Engager son corps » est une décision éthique qui ouvre une action politique. « Engager son corps » est un acte de liberté. L'action est sociale tant qu'elle est expérience et pas seulement vécu. L'action est aussi politique si l'expérience se donne ou a une incidence dans la sphère publique et ne reste pas enfermée ni comme vécu ni comme représentation d'une expérience. Le caractère effectif de l'action politique n'est généralement pas direct, mais plutôt symbolique. Que ce symbolisme soit artistique ou pas n'est pas important, mais il dépend de la fonction qu'on lui assigne à chaque instant.

« Engager son corps » demande d'être disposé au renoncement personnel au profit d'une collectivité, d'une idée, d'un projet de vie. « Engager son corps » a une dimension cérémonielle qui peut se réaliser comme célébra-

tion de la vie, de manière festive (par une manifestation, une danse, une action citoyenne), mais elle peut aussi être douloureuse, même tragique, mettant en jeu le destin, la liberté ou même la vie elle-même. Les artistes qui travaillèrent avec leur corps dans les années 1970 réalisèrent parfois des exercices qui mettaient en danger leur intégrité physique ou, au moins, impliquaient une souffrance non obligatoire. Le sacrifice personnel était intrinsèque aux actions qui dénonçaient le caractère aseptique des sociétés du bien-être et l'indifférence devant la douleur des autres. Le sacrifice pouvait aussi être compris comme le seul moyen pour qu'une action individuelle atteigne la résonance symbolique nécessaire pour signifier ou représenter la douleur des autres. Dans les travaux scéniques et visuels latino-américains de ces mêmes années, le sacrifice concret ou symbolique assumé par les acteurs ou les artistes dans la réalisation de leurs travaux n'épuisait pas les risques. Cependant, le sacrifice (quel que soit le moyen par lequel il est pratiqué) était entendu comme un des moyens possibles pour justifier la représentation de la douleur des autres, non pas la représentation dramatique mais la représentation mimétique ou synthétique de cette douleur.

Engager le corps c'est aussi la manière par laquelle de nombreux auteurs contemporains ont pu résoudre la contradiction éthique entre leur volonté de s'engager activement par un discours et la fiction inhérente à toute représentation, qui pourrait effacer ce compromis.

Je considère qu'Angélica Liddell est un de ces auteurs dans l'œuvre de laquelle cette urgence éthique s'est maintenue avec force. La tentation d'abolir la pratique artistique et avec elle l'écriture dramatique se maintient seulement grâce à une décision éthique qui n'est pas à l'origine de sa production mais qui s'actualise chaque jour par les décisions et dans les actes.

Comme chez Pavlovsky, une « éthique de l'acte » prime dans la pratique artistique de Liddell. Cette éthique se manifeste comme une lutte contre la morale et contre la culture, comme des tentatives d'enfermer le désir et la création :

Je crois que l'éthique est simplement le désir de dire quelque chose à propos de ce qui est bon. L'éthique peut exister comme désir. [...] L'éthique [...] est uniquement le désir désespéré de dire quelque chose à propos de ce qui est bon, la vérité éthique est inaccessible, mais si nous pouvons la nommer, éthique, nous pouvons la convertir en désir (Liddell 2014, 61-62).

L'éthique de l'artiste se manifesterait par sa lutte constante contre les représentations qui forment la culture. Par le moyen qu'utilise l'artiste pour

cela (et c'est spécialement remarquable dans le cas de Liddell), il n'est autre que celui de la mise en scène de nouvelles représentations.

Le travail scénique d'Angélica Liddell montre que l'engagement avec le réel peut être compatible avec un pari décidé sur la représentation, et que l'exercice méta-dramatique ne renvoie pas à un baroquisme pervers mais à une utilisation du baroque qui permet une relation honnête avec les autres (avec les acteurs non professionnels invités sur la scène) et avec la réalité dans laquelle on prétend intervenir symboliquement.

Comme chez Pavlovsky, le théâtre de Liddell est un théâtre de l'indignation et de la colère. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) montrait l'indignation causée par la mort de dizaine d'immigrants subsahariens dans leur tentative de traverser le détroit de Gibraltar pour atteindre les côtes espagnoles, en contraste avec l'attitude non seulement indifférente mais même complice et réactive de la société et des responsables politiques. *Y cómo no se pudo ser Blancanieves* (2005) traitait de la violence des guerres invisibles, de l'expérience horrible des enfants soldats et, concrètement, d'une petite fille soldat sur laquelle Angélica elle-même projetait son expérience personnelle, la contraignant jusqu'à parvenir à être suffisamment représentée pour pouvoir être jouée. *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007) s'indignait contre la conversion de l'Europe en une forteresse inexpugnable pour les immigrants, un thème qui, en 2007, se rapportait aux migrants économiques du Magreb et de l'Afrique subsaharienne et qui aujourd'hui se référerait aux réfugiés politiques du Moyen Orient. Mais, à la différence des productions antérieures, qui étaient des productions indépendantes, de petit format, *Perro muerto* fut une coproduction avec le Centro Dramático Nacional de España, qui fut présentée pour la première fois au Teatro Valle-Inclán de Madrid (l'espace du CDN supposément réservé aux « nouvelles dramaturgies »). Pour garder intacte la force de la colère, Angélica Liddell devait partir d'un exemple d'humilité : elle ne se présenterait pas comme un auteur important et une actrice exceptionnelle qui tient par la main la femme immigrante à qui l'Europe nie l'accès. Elle se présenterait comme faisant partie de ce système qui transforme la femme immigrante en un corps marginal, mais qui métamorphose aussi les actrices et les acteurs en putes, bouffons ou chiens.

En contraste avec les corps exceptionnels qui renforcent les acteurs jusqu'à les convertir en supérieurs par rapport aux spectateurs comme par rapport aux personnes qu'ils incarnent, les acteurs qui accompagnent Angélica Liddell sur la scène du del Teatro Valle Inclán étaient représentés comme des chiens. Ainsi commence le premier monologue interprété par Angélica, dans le rôle du « chien » :

Soy un punto resentido y un puto inadaptado.
 soy un puto actor que hace de perro,
 por una puta vez en su puta vida,
 después de las cucarachas,
 en un Teatro Nacional
 porque un perro cobra más que un puto actor.
 Eso dijeron en el Teatro Nacional. [...]
 Un actor de mierda, un puto actor.
 No las putas divas de la interpretación sino un puto actor.
 Y la directora hija de puta
 decidió sustituir al perro real por un puto actor.
 Y después decidió interpretar ella misma al puto actor que hace de puto perro
 (Liddell 2007, 169).

Angélica découvrit en effet que les frais des assurances et soins nécessaires pour présenter un chien sur la scène du Teatro Nacional étaient plus élevés que ce que gagne un acteur. Cette découverte ajouta une justification interne à la nécessité de dégradation qu'elle-même s'imposait pour affronter le défi éthique de représenter dans l'espace institutionnel une dénonciation de la construction européenne comme une forteresse à l'intérieur de laquelle sont trahis l'humanisme et les principes démocratiques qui ont justifié sa construction et à l'extérieur de laquelle on est indifférent à la souffrance, considérée comme un dégât collatéral dû aux inégalités économiques et sociales et aux régimes autoritaires qui s'avèrent bien utiles pour satisfaire le besoin de sécurité et les habitudes de consommation de citoyens reconnus comme tels à l'intérieur des frontières et garantir leur bien-être.

Dans « El simulacro y su doble: la amenaza de los cuerpos crudos », Alba Rico dénonçait la manière de considérer les immigrants, en tant que non citoyens, comme des corps privés de droits. Il le faisait à partir d'une réflexion sur le contraste entre l'image agrandie du corps parfait sur un panneau publicitaire et le corps réel d'une jeune prostituée équatorienne appuyée sur le mur à côté de ce même panneau. Le corps presque nu de la prostituée prématurément vieillie était particulièrement dérangeant par rapport au corps presque nu du mannequin à la beauté incorruptible. Le corps réel sabote le plaisir qu'offre l'image du corps, mais sabote aussi la promesse de bonheur avec lequel la fantaisie publicitaire contribue à la soumission et à la modélisation des subjectivités.

Ce qui nous dérange des immigrés, c'est, en définitive, qu'ils n'aient pas dépassé le corps, cette vieillerie mortelle. Les corps sont vieux, comme le suggérait le phi-

losophe Gunther Anders en comparaison avec nos machines, beaucoup plus parfaites, rapides et prévisibles... Mais les corps sont vieux, aussi et surtout, dans le circuit hégémonique des marchés dont la rénovation accélérée marque le rythme des cycles vitaux et imprime à nos corps la faute d'une durée excessive [...] La pauvreté, la maladie et le crime, contrairement à leurs contraires, ont un corps [...] (Alba Rico 2007, 3326).

On apprend aux citoyens européens à prendre soin de leur corps avec une alimentation « équilibrée », en pratiquant des exercices physiques et différentes techniques corporelles, appliquant à l'extrême les précautions hygiéniques, en consommant des compléments chimiques et, quand c'est nécessaire, en se soumettant à des interventions chirurgicales qui corrigent les déviations de la nature. En réalité, en soignant nos corps, nous cherchons à nous détacher de nos corps : être jeunes autant que possible (bien que dans de nombreux cas il faille pour cela renoncer à l'expérience), éviter la douleur le plus possible (bien que dans de nombreux cas cela signifie renoncer au plaisir), éviter la laideur autant que possible (bien qu'il faille pour cela vivre masqué). L'objectif étant de rester le plus longtemps possible dans le circuit de la concurrence et la chaîne de la consommation. Le citoyen européen préfère l'image au corps, il préfère que son corps soit une image, une image sur laquelle ne se projettent pas les ombres de la laideur, de la douleur ou de la mort. D'une certaine manière, le citoyen européen qui soigne son corps ressemble beaucoup au virtuose : à tant soigner son corps, il finit par le nier.

En échange, les immigrés n'ont pas droit à l'image. Ils sont des corps. On leur permet d'entrer en tant que corps. On leur réserve des travaux physiques, pour lesquels ils sont surtout des corps : ouvriers manuels, femmes de ménage, aides-soignants. Mais :

Qu'est-ce qu'un corps ? Une image dégradée. [...] La limite et l'échec de la globalisation. [...] Le résultat d'une soustraction qui soustrait précisément ce qui protège et rend dignes nos corps. [...] Le processus par lequel on réduit un homme à son humanité dévêtue est le même processus en vertu duquel on l'exclut de l'humanité (Alba Rico 2007, 3499).

En étant exclus de l'image, les immigrés sont aussi exclus du droit. Hannah Arendt avait attiré l'attention sur le côté paradoxal des droits de l'homme qui ne protègent pas les humains mais ceux qui sont plus qu'humains, car ceux qui sont seulement humains, des corps humains, ne sont pas différents des autres corps. C'est ce que Giorgio Agamben a théorisé sous le concept de « vie nue ».

Dans la dernière partie de la pièce, Angélica Liddell invitait Nasima, une jeune immigrante qui, à la différence des acteurs, n'entrait pas sur scène masquée mais en exhibant son identité. Et, à la différence de ce qui se passe dans la réalité, elle n'entrait pas au théâtre en tant que corps, comme l'avaient fait les acteurs, mais en tant que sujet de droit. La jeune musulmane commençait son intervention par une citation du *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau :

La conservation de l'État est incompatible avec la conservation de l'ennemi. Il est nécessaire que l'un des deux périsse. Et quand on fait périr le coupable, c'est moins en tant que citoyen que comme ennemi.

Et il poursuivait avec une dénonciation de l'hypocrisie des Européens et de leur trahison des idées humanistes qui avaient aussi été énoncées par les penseurs des Lumières :

Et maintenant... dites-moi, qu'est-ce que l'Europe ? [...]
 En Europe, on achète et on vend les émotions et les désirs.
 L'Europe a massacré le pain et l'amour.
 En Europe, personne n'offre rien
 sans attendre une récompense en retour. [...]
 C'est pour cela qu'il faut descendre pour tuer dans les rues d'Europe,
 Il faut tuer pour être innocents.
 Il faut tuer les gens d'Europe
 pour ne pas tirer contre les Africains désarmés et affamés
 qui sautent les barbelés élevés en Europe (Liddell 2007, 231–233).

Nasima ne s'offre pas à la compassion mais se dispose à l'action. Liddell suit Jean Genet et Heiner Müller en se rangeant avec les exclus de la représentation. Cette Nasima rappelle l'Ophélie de *Die Hamletmaschine / La Máquinahamlet* (1977). Mais dans son corps habite une vérité que n'habite pas nécessairement le personnage de Müller. Est-ce que cela constitue une justification du terrorisme ? Une pièce de théâtre peut difficilement encourager les actes terroristes. Mais il faut être très naïf ou très arrogant pour être surpris pas le fait que ceux qui sont obligés d'être présents comme de simples corps, privés de représentation, préfèrent, comme le signale Alba Rico, être identifiés comme musulmans, comme Tchéchènes, comme Afghans, et qu'ils préfèrent « être ennemis » ou même « terroristes » plutôt que de simples *autres nus* (Alba Rico 2007, 3523).

Qu'est-ce qui légitimise Angélica Liddell comme représentante des marginaux ? Comment garantir que la présence de Nasima sur scène ne soit pas un simple recours esthétique mais le résultat d'une décision éthique et d'une indignation politique ? Dans la poétique d'Angélica, ce qui apporte la justification, c'est le sacrifice.

« Peut-être ne peut-on être éthique que depuis la souffrance », avait-elle écrit dans l'introduction à *Perro muerto en tintorería*. « Le poète, l'artiste, porte sur ses épaules imparfaites de bouffon le poids de millions de vexations » (Liddell 2008, 157). Pour rendre visible cette charge, Angélica transfère à la scène les pratiques d'autolésion et de résistance physique que de nombreux artistes avaient mises en place comme des actions dans les années 1970 et qui furent mises en spectacle les années suivantes.

Le sacrifice n'est pas seulement littéral ou rituel, c'est aussi le sacrifice de l'écrivain qui devient actrice, le sacrifice de la metteuse en scène qui devient bouffon.

Bakhtine rappelle que les bouffons ne sont pas comme les acteurs de théâtre, qui se défont du personnage en quittant la scène, les bouffons ne se transforment pas :

[...] ils étaient toujours des bouffons et des clowns dans toutes les circonstances de leur vie. En tant que tels, ils incarnaient une forme spéciale de la vie, à la fois réelle et idéale. ils se situaient à la frontière entre la vie et l'art (dans une sphère intermédiaire) ni des personnages excentriques ou stupides ni des acteurs comiques (Liddell 2008, 13).

Le bouffon ne se transforme pas, simplement il met un masque. Ce masque le libère pour faire et dire ce qui sans masque pourrait constituer un délit. Le bouffon est toujours lui-même ou elle-même, et il ne s'éloigne pas de lui-même lorsqu'il se produit, mais il manifeste en même temps sa condition personnelle et sa condition politique. Il ne se transforme pas, il est toujours un bouffon, sur et hors de la scène, la sympathie que leur professe Bakhtine n'est pas étonnante, dès lors que les véritables bouffons sont acculés à vivre leur vie comme un acte éthique. Il peut être surprenant que ces corps incomplets, prêts à l'obscénité et à la représentation de gestes immoraux, apparaissent comme des exemples de jeu éthique. Mais il est plus étonnant encore qu'ils soient capables d'intervenir politiquement, mettant en danger leur corps, et leur vie, mais pas leur cohérence éthique.

Le bouffon d'Angélica provient de son renoncement aux privilèges de sa condition de dramaturge reconnue (et invitée à représenter son œuvre dans un théâtre national) et sa volonté d'être actrice sur scène, corps parmi les

corps, femme parmi les femmes. Le sien est un bouffon tragique, qui réalise sa mission par la voie du sacrifice :

Comme il est curieux que le bouffon soit considéré comme un fou par ceux qui sont de véritables fous. Les vrais crétins méprisent le faux crétin. Mais le bouffon se libère du sentiment de servitude en se moquant de ceux qui l'emploient et de ceux qui paient pour le voir, il se moque de tous en faisant bien son travail, en faisant de l'art. Cela le fait se sentir moins fou, moins esclave. Se rendre compte de tout ce qui se passe autour de lui le fait se sentir moins esclave. Mentionner le mot de servitude le fait déjà se sentir moins esclave. Se distancer de la vanité propre à son travail le fait se sentir moins esclave. [...] Au fond, le bouffon est aussi un spectateur, mais un spectateur exigeant. Le bouffon élargit la scène au monde où joue toute la société (Liddell 2008, 157).

Le bouffon est la figure qui permet à Angélica Liddell de revenir du silence auquel elle semblait condamnée en tant que voix subjective. L'abdication du caractère personnel ouvre l'espace de la théâtralité et de l'excès. Un excès qui paradoxalement est la conséquence d'une option pour l'humilité, l'humilité de l'écrivain qui se reconnaît comme un bouffon. L'acte éthique du bouffon, corps démesuré, sauve Angélica de l'abolition de l'écriture à laquelle elle paraissait condamnée après *Perro muerto*.

Dans le programme de *La casa de la fuerza* (2008), on lit :

Le 2 octobre 2008, le jour de mon anniversaire, je me sentais mal à cause du passage du temps. [...] J'avais presque cessé de lire et d'écrire. J'avais commencé à développer un rejet de l'intelligence, l'art, la culture, la pensée... Ce même jour, je me suis inscrite à un gymnase [...] J'ai découvert que l'épuisement physique m'aidait à supporter la déroute spirituelle. Je m'épuisais. C'étaient des exercices de préparation à la solitude. [...] *La Casa de la Fuerza* est [...] le lieu où nous sommes aimés, et nous faisons des exercices de non-sentiments pour compenser l'excès de sentiments. C'est le lieu de l'humiliation et de la frustration (Liddell 2009).

Le résultat de cette décision est un monument érigé à la vulnérabilité. Un monument parce qu'il s'agit d'une production qui dure cinq heures et demie et nécessite d'importants moyens. Mais un monument qui expose la vulnérabilité : celle des participants, des actrices, musiciens, de la jeune fille et de l'homme fort et des femmes à qui est dédié ce monument : les victimes du féminicide à Ciudad Juarez.

Angélica Liddell a mené à l'extrême l'éthique (et l'esthétique) du sacrifice par les châtiments corporels qu'elle-même et en moindre mesure les actrices s'infligent (décharges électriques, coupures, lacérations, travail forcé, etc.) et

par le redoutable récit de la douleur morale occasionnée par le dépit amoureux et l'expérience de solitude à Venise qui s'ensuivit. La douleur physique et morale sert à créer le champ d'exposition dans lequel la douleur des autres est vécue à nouveau et répétée dans un effort pour représenter (pour la compréhension) sans représenter (par supplantation) la souffrance des Palestiniens massacrés à Gaza ou des femmes violées et assassinées à Ciudad Juárez.

Mais ce qui est nouveau dans cette pièce, c'est le soin avec lequel Angélica traite ses actrices et ses invités. Cette relation attentive était déjà visible dans des pièces antérieures, et notamment dans la relation avec Nasima, l'immigrante invitée sur la scène de *Perro muerto en tintorería*. L'attention est la compensation pour l'exposition, mais aussi l'affirmation d'un espace d'autonomie auquel les ennemis ne peuvent accéder (les psychiatres, les agents de l'immigration, les racistes). La scène en tant qu'espace autonome sert de lieu à la réalisation symbolique.

Angélica Liddell a voulu symboliquement s'occuper des femmes que personne n'a protégées de la torture et de la violence machiste à Ciudad Juárez. Elle l'a fait à de nombreux kilomètres et quelques années de distance, reportant l'attention que ces femmes n'ont jamais reçue sur les personnes qui l'accompagnaient sur scène pour la représentation de *La casa de la fuerza*. La représentation, le fait d'amener au présent la douleur silencieuse des femmes et de leurs familles, qui exigeait la cruauté, c'est-à-dire l'exposition des corps souffrants et d'une éthique du sacrifice, n'était pas incompatible, sinon convergente avec la mise en place, sur scène, d'une espèce de fraternité, soigneusement amalgamée par des paroles aimables, des gestes doux, des caresses, des regards de compréhension et de complicité.

L'éthique de l'attention ne se base pas seulement sur la reconnaissance du visage associé au langage : il se base sur la reconnaissance du corps subjectif. Et c'est l'éthique de l'attention qui se projette vers l'extérieur. On n'idéalise pas la réalité, on est conscient de l'existence de la violence, de l'injustice, des déséquilibres. Mais on s'oppose à cette réalité inhumaine de la réalisation concrète d'une relation humaniste. L'attention dissout les masques sociaux, se réalise comme une relation entre des corps différents qui se reconnaissent égaux devant la souffrance. L'attention suspend momentanément les identités et les distances physiques, agit au niveau des sentiments. La femme-metteuse en scène cesse d'être metteuse en scène, l'actrice mexicaine cesse d'être mexicaine et actrice, et l'homme fort cesse d'être fort (et pourrait être un enfant), tous sont touchés de la même manière par les coups et les caresses, les humiliations et la poésie.

Angélica donne une réponse éthique à une réalité qui l'affecte, mettant son expérience au service de la représentation. Non pas l'expérience d'un

moment ou d'un processus, mais l'expérience d'une création artistique qui montre la continuité d'un compromis avec la manifestation de la douleur des autres et d'une vie engagée dans la création. Dans la continuité de son expérience vitale et de sa production artistique, les travaux d'Angélica Liddell pourraient être un exemple précis de ce que la définition de Bakhtine proposait comme « acte éthique »: « je joue avec toute ma vie, et chaque acte et chaque expérience isolée est un moment de ma vie pour agir éthiquement » (Bakhtine 1924, 9). L'acte éthique, pour Bakhtine, ne correspond pas à un moment, à une décision isolée, mais doit s'identifier avec la totalité de la vie. De ce point de vue, il n'y a pas aucun doute sur la cohérence entre la manière de vivre d'Angélica Liddell (qu'elle-même publie à travers de ses écrits dans différents médias) et ses productions artistiques. C'est la décision éthique qui anime l'écriture et qui permet de maintenir le lien entre écriture et représentation. C'est elle qui permet même la production de « monuments » à une époque aussi allergique aux monuments que la nôtre. *La casa de la fuerza* est un monument non hégémonique. Et en même temps la manifestation d'un « acte éthique », ou un moment d'un « acte éthique ». Sa réalité en tant qu'œuvre scénique devient pour autant difficilement séparable des singularités subjectives qui l'ont réalisée ainsi que des décisions individuelles qui, dans son imperfection, l'ont dotée d'une cohérence.

Je ne prétends pas que cette option soit la seule et encore moins donner la présence comme garant éthique.

Bien entendu, il y a d'autres choix éthiques qui identifient l'absence, comme résultat évident, par exemple, dans l'œuvre scénique de Rabih Mroué. Mais je crois que j'ai déjà dépassé mon temps de parole pour aujourd'hui. Nous laisserons donc le thème de l'absence pour une autre occasion.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. [1978] 2001. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino : Einaudi.
- Alba Rico, Santiago. 2007. *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*. Madrid : Akal. Edición electrónica.
- Bajtín, Mijail. [1924] 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Traduction de Tatiana Bubnova. Barcelona / San Juan : Antrhopos / Univ. de Puerto Rico.
- Liddell, Angélica. 2007. *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*. Dans Denis Diderot, *El sobrino de Rameau / Angélica Liddell, Perro muerto en tintorería*. Madrid : Nórdica Libros.

- Liddell, Angélica. 2008. « El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres ». Dans Denis Diderot, *El sobrino de Rameau* / Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería*. Madrid : Nórdica Libros, 2008.
- . 2009. *La casa de la fuerza* (programa de mano). http://arteescenicass.uclm.es/archivos_subidos/obras/1523/casafuerza.pdf.
- . 2014. « Conferencia Wittgenstein », *El sacrificio como acto poético*. Madrid : Con tinta me tienes.
- Pavlovsky, Eduardo. 1980. *La mueca, El señor Galíndez, Telarañas*. Madrid : Fundamentos.
- . 2001. *La ética del cuerpo : Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires : Atuel.
- Sontag, Susan. 1969. « Aesthetic of silence », *Styles of radical will*. New York : Farrar, Straus and Giroux.

Je parle, ensuite je pense. Texte sans discours et technologie conservatrice dans le théâtre avec robots

Diana González Martín

Aarhus Universitet

L'élan de toute création artistique ambitieuse est de trouver de nouvelles formes d'expression adaptées aux nouvelles inquiétudes. Dans le cadre de ce colloque international, « Drame contemporain : renaissance ou extinction ? », je voudrais relativiser cette alternative qui oppose, à notre époque, la renaissance de la tradition dramatique et son extinction. Un des enseignements les plus lucides du *Théâtre postdramatique* de Lehmann est probablement que le théâtre est un art multidisciplinaire en soi et qu'en lui interviennent toujours différents éléments — et différents genres — qui le rendent possible. Toutes les formes artistiques se transforment au fil du temps et le drame n'y fait pas exception. Je vais tenter de clarifier le rôle que joue aujourd'hui la forme traditionnelle (mais transformée) qu'est le drame dans les réalisations scéniques qui s'interrogent sur les différents modes d'interaction entre les êtres humains et les robots. Est-ce un thème nouveau qui requiert des formes nouvelles ? Oui et non, étant donné que depuis le début de son histoire, il a toujours existé chez l'être humain la nécessité de se transcender et de créer des doubles, amis ou antagonistes, de créer des *autres* qui l'aident à se connaître, à construire continuellement son identité : depuis les monstres fantastiques, comme les êtres mythologiques gréco-romains ou les vampires, les loups-garous, la créature de Frankenstein et Godzilla, en passant par la découverte, par la psychanalyse, que le Moi est habité par de multiples autres et de la conscience que l'horreur n'est pas à l'extérieur mais à l'intérieur de nous — comme l'a expliqué très lucidement Hannah Arendt dans *Eichmann in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil*—, jusqu'aux robots, qui se fabriquent depuis des siècles et qui peuvent être compris comme les autres de nous-mêmes, êtres humains.

L'ambivalence des fins scientifiques

Les premières traces que nous conservons d'un automate datent d'environ 1500 av. JC, dans la région qui est aujourd'hui l'Éthiopie. Amenhotep construisit une statue de Memnon, le roi d'alors, qui émettait des sons à l'aube, quand les rayons du soleil l'illuminaient. Effets spéciaux ou ancêtre des ro-

bots contemporains ? Tout robot est un outil qui, en principe, doit faciliter notre quotidien à nous, êtres humains. La statue de Memon avait pour fonction de souligner le pouvoir du roi devant les citoyens. Il s'agissait clairement d'un mécanisme qui représentait un pouvoir hégémonique. Le cas est différent de celui des robots industriels de *Robots Universales Rossum*, l'œuvre de théâtre qu'écrivit Karel Čapek en 1920. En tchèque, *robot* signifie « esclave ». Il s'agit d'une nouvelle démonstration de pouvoir mais, cette fois, de la domination des êtres humains sur les outils qu'ils ont créés pour s'adapter et se dépasser, aussi sophistiqués qu'ils soient. Dans le même ordre d'idées, Léonard de Vinci a commencé à construire, en 1495, sous le mécénat du duc de Milan, un automate ayant l'apparence externe d'un homme en armure et qui cachait en son intérieur un système de poulies et de contrepoids qui lui permettait de marcher, de s'asseoir, de bouger les articulations. Léonard avait étudié l'intérieur du corps humain lors de dissections de cadavres, qui se pratiquaient à certains endroits d'Europe depuis le XIII^e siècle. Dans cet esprit humaniste de la Renaissance, qui supposait que l'homme, par sa raison, est capable de connaître et contrôler les phénomènes naturels, Léonard reproduisit un mécanisme artificiel calqué sur le mécanisme biologique. En 1515, sous le mécénat des Médicis, Léonard émerveilla François I^{er}, le roi de France, par un automate tout aussi spectaculaire que l'automate du roi Memon, en construisant un lion mécanique qui découvrait un bouquet de lys dans ses flancs. Un siècle plus tard, suivant la conviction de penseurs des Lumières, comme Locke, qui croyaient que la technologie était inhérente à la nature humaine, Joseph Faber créa Euphonia, une tête mécanique capable de parler dans plusieurs langues.

Aujourd'hui, les robots ne sont pas seulement capables de parler mais aussi d'improviser et d'apprendre. Mais peuvent-ils aussi penser et ressentir ? Peuvent-ils avoir conscience qu'ils pensent ou sentent ? Cela dépend de ce que nous entendons par pensée, sentiment ou conscience. En général, les scientifiques de l'Intelligence artificielle ne font pas de distinction entre esprit et cerveau. Une distinction fondamentale pour la philosophie et les sciences humaines dans leur ensemble qui gêne les scientifiques qui cherchent à copier le mécanisme humain, même si ce n'est pas dans toute sa complexité. Est-ce important pour un robot d'être conscient ou non du fait qu'il a un cerveau ? Ou, plus clairement, est-ce important pour un scientifique spécialisé en robotique de créer un robot qui ait conscience de lui-même ? La réponse aujourd'hui c'est : pas vraiment. Pour le moment, il est plus urgent de se concentrer sur ce qui peut se *voir*, comme le fit Léonard avec son automate. Et le cerveau se situe là, non ? Nous pouvons le toucher, le peser, le mesurer, peut-être reproduire ses connexions neuronales. C'est

aujourd'hui une priorité dans les plans d'investissement de la recherche scientifique de la Commission européenne. Dans son programme Horizon 2020, elle a inclus le *European Brain Project* dont les chercheurs doivent préparer pour 2023 une carte en 3D du cerveau humain. Le projet a logiquement éveillé la controverse, mais ce qu'il me paraît important de relever ici, c'est le fait que, comme nous le savons, tout outil peut être utilisé à des fins différentes de celles pour lesquelles il a été conçu. Hannah Arendt a attiré l'attention des scientifiques qui participèrent à la création de la bombe atomique sur leur ingénuité, pour avoir cru qu'ils feraient aussi partie de ses applications, de ses possibles usages. De nouveau, ce projet de cartographier le cerveau humain qui, en principe, prétend apporter une importante contribution à la médecine neuronale et psychologique sera, une fois créé, un outil à disposition des mains dans lesquelles il tombera. La technologie en soi n'a pas de discours. Les robots sont comme l'exemple de la cuillère de Chomsky, ils peuvent servir au bien ou au mal. Pour le moment, ces outils sophistiqués que sont les robots ne sont pas aussi élaborés sur le plan esthétique, et encore moins éthique. L'ambivalence dans les objectifs de la recherche scientifique et dans ses besoins de fonds pour mettre en application ses produits a des conséquences pernicieuses dans les sociétés où le pouvoir d'achat des citoyens détermine qui peut faire usage des tels bénéfiques.

Le théâtre d'interaction entre êtres humains et robots

Préoccupée par la domination écrasante de la science et par la crise au sein des sciences humaines, je pense que la théorie esthétique comme les arts eux-mêmes devraient se demander sérieusement ce que peuvent apporter les sciences humaines à ce que l'on appelle les « sciences dures ». Investiguant sur le sujet, je découvris quelque chose de surprenant : il existe une ligne de recherche émergente appelée *Theatre human-robot interaction* [Théâtre d'interaction entre humains et robots] (THRI), créée par des scientifiques en robotique et pratiquée dans leurs laboratoires, qui se sert du théâtre pour tester devant un public les dernières trouvailles en robotique. Cyhntia Breazeal (MIT Media Lab), Tzung De-Lin (National Tsing Hua University, Taiwan), David V. Lu et William D. Smart (Washington University en St. Louis) et Kerstin Dautenhahn (University of Hertfordshire, UK) sont quelques-uns des noms clés de la recherche au THRI. Il s'agit donc d'un possible sous-genre théâtral né dans les laboratoires scientifiques et mis au service de la conception et de l'introduction de leurs produits dans nos sociétés. Concrètement, le THRI travaille avec des robots sociaux et de loisir. Il s'auto-définit comme un théâtre d'interaction, c'est-à-dire que sur la scène interagissent

généralement un acteur et un robot ou, dans les réalisations plus ambitieuses, un robot et le public. Étant donné que THRI se présente comme un théâtre interactif, la trame du texte ou ce que Breazeal nomme en anglais *storyline* (Breazeal et al. 2003, 80) ne peut en principe pas être achevée et fermée avant la performance, mais elle est en évolution et ouverte à la participation du public acteur au moment où la pièce a lieu. Cependant, cela arrive rarement, puisque, selon les dires des scientifiques eux-mêmes, les limites des robots pour l'improvisation réduisent la marge d'action des humains. Ceci pris en compte, dans les réalisations scéniques de THRI, normalement, les acteurs et robots interagissent, mais sans la participation du public. De telles réalisations s'appuient sur ce que Breazeal appelle une trame *linéaire* (Breazeal et al. 2003, 76). En ce qui concerne la distinction entre « linéaire » et « non linéaire », c'est pour les chercheurs du THRI l'interaction avec des agents extérieurs, comme le public, ce qui rompt la linéarité. Par contre, du point de vue des études sur le théâtre, la linéarité (ou le caractère fragmenté) de la trame peut être — et est fréquemment — étrangère à la possible participation des spectateurs puisque elle est contenue dans le texte dramatique lui-même. Le théâtre tel que le conçoivent les laboratoires qui utilisent THRI se résume à l'usage d'une trame restreinte, il prévoit peu ou aucun espace pour l'improvisation et suppose un « quatrième mur » entre le public et la scène, rendant impossible toute véritable interaction (Lu & Smart 2011, 473). De même, les thèmes abordés lors de ces réalisations scéniques concernant le rapport entre humains et robots sont fondamentalement l'étrangeté, la frustration et le remplacement, rarement une collaboration mutuelle satisfaisante. La réalisation scénique *Roboscopia* créée par l'artiste français Nicolas Darrot en collaboration avec le Laboratoire d'Analyse et Architecture des Systèmes (LAAS, Université de Toulouse) et présentée dans la salle du Cap à Toulouse en 2011¹ est un bon exemple de ce type de trame linéaire et restreinte utilisée par le THRI du point de vue du sentiment d'étrangeté et de la frustration de l'utilisateur humain devant les robots. Dans cette mise en scène, le robot PR2 lit les codes-barre que lui présente un acteur qui interprète un utilisateur humain. Chacun de ces codes-barres signifie un objet que les spectateurs peuvent voir sur un écran situé sur le haut de la scène, juste au-dessus de l'espace occupé par PR2 et l'unique acteur humain qui apparaît. À un moment déterminé, PR2 prend l'initiative et propose, sans avoir besoin des codes-barres, des objets réels qui sont donnés par un technicien situé en dehors de la scène (mais visible par les spectateurs). Cet imprévu

¹ Lien vers la vidéo de la mise en scène : <https://youtu.be/dODEuQJwBLw> (consulté le 8 Août 2016).

dérange l'acteur humain qui sort de scène. En son absence, PR2 explore tout seul l'espace scénique, semant le chaos autour de lui. Quand l'acteur revient, tous les deux interagissent à partir de jeux (comme jeter à la poubelle les papiers avec les codes-barres) et des exercices de gymnastique proposés par le robot. Quand celui-ci devient trop menaçant, l'acteur humain interrompt les exercices. La réalisation scénique se termine lorsque l'acteur humain explique au robot qu'il s'agit d'une « expérience », comme tout dans la vie. Le robot a été spécialement pré-programmé pour cette mise en scène. C'est-à-dire que toutes ses actions et paroles, comme toute la trame, étaient enregistrées à l'avance dans son système.

Technologie conservatrice

Malgré le fait que cette approche prédomine dans les réalisations du THRI, du point de vue des scientifiques qui travaillent avec des robots sociaux et de loisir, la participation et l'implication active du public est essentielle, puisque certains robots qui sont créés aujourd'hui seront amenés, dans un futur pas si éloigné, à vivre avec les personnes, passant du statut de simples outils à celui de « compagnon », *partners*, comme les appelle Breazeal (2003, 77). Comme les réactions humaines sont généralement imprévisibles, les robots doivent intégrer des logiciels qui leur permettent de comprendre et d'anticiper les besoins de leurs « maîtres » ou, selon les cas, « compagnons ». De ce point de vue, le fait que le texte comme la scénographie conditionnent à l'avance la réalisation scénique suppose une limitation — si ce n'est un empêchement — pour que les experts en robotique sociale et de loisir puissent atteindre leur but : la création de machines automates qui puissent vraiment interagir avec les humains au jour le jour dans une relation entre sujets (et non d'objet-serviteur et sujet-maître). Comme je l'ai déjà mentionné, la principale justification à cet empêchement provient des limitations techniques des robots eux-mêmes, qui freinent l'innovation performative. En d'autres termes, l'adaptation des formes théâtrales aux nouveaux temps est réductrice au THRI : elle consiste à limiter les formes artistiques pour les adapter à l'avancée technologique en robotique. Cette vision réductrice est typique dans la recherche en intelligence artificielle puisque, en général, elle part du présupposé que le cerveau humain peut être copié (ou même amélioré) dans un mécanisme artificiel. Les contributions de la philosophie, comme l'article de John R. Searle intitulé « Is the Brain a Digital Computer? » (1990) ou les réflexions de Fred Guerin « On Roboethics and the Robotic Human » (2014) dénoncent l'idée reprise parmi les chercheurs en science robotique que les processus mentaux sont informatisables et que, donc, le

cerveau humain peut se définir par des processus syntaxiques plus que sémantiques. Une telle conclusion suppose pour Guerin une terrible réduction de la nature humaine, et il insiste sur le fait que l'imagination et l'ingéniosité, deux traits essentiels à notre nature, ne sont pas réductibles à des chiffres. La science robotique se fonde sur la copie et la simulation des organismes humains : il existe une différence essentielle entre penser ou faire semblant de penser. Cette distinction a été clairement exposée lors de l'expérience de la boîte ou chambre chinoise proposée par Searle en réponse au test de Turing : n'importe qui peut répéter des paroles dans une langue inconnue, ce qui ne signifie pas qu'il comprenne le sens ni l'intentionnalité de ces paroles. Pourtant les scientifiques de l'intelligence artificielle s'obstinent à réfuter l'argument de Searle.

Par ailleurs, en plus d'avoir une conception du théâtre suivant des formes théâtrales limitées par l'esthétique dramatique la plus conventionnelle, la manière dont fonctionne l'identification entre éthique et esthétique dans les laboratoires de THRI est inquiétante, car elle fait correspondre les apparences (dans ce cas les robots) aux attentes des spectateurs. Pour que les robots soient acceptés dans la vie quotidienne des citoyens, on conçoit des instruments d'apparence semi-humaine, *agréables* et *compréhensibles* pour le public, c'est-à-dire pas trop éloignés ni exactement égaux, puisque tout ce qui n'est pas humain et ne se comporte pas comme tel dans toute sa richesse crée un rejet parmi les utilisateurs qui ne voient pas leurs attentes remplies (Goetz et al. 2003, 59). La frustration des attentes des spectateurs est une ressource très ancienne dans la tradition du théâtre en Occident et très importante pour le texte dramatique. Nous la connaissons depuis ses origines comme *peripeteia*. Cependant, son utilisation ne garantit pas de bouleverser la perception des spectateurs, puisque la *peripeteia* peut se retrouver dans des formes plus conventionnelles auxquelles les spectateurs sont habitués. Pour ébranler la perception des spectateurs, il faudrait des propositions qui les obligent à créer eux-mêmes de nouveaux moyens dont ils ignoraient l'existence. La volonté ultime des experts en robotique sociale et de divertissement étant d'imiter de la manière la plus exacte possible l'apparence et l'intelligence humaines, on peut difficilement proposer de nouvelles formes de perception et d'interaction puisque les spectateurs et utilisateurs tendront à utiliser des paramètres qu'ils connaissent déjà dans leurs relations humaines. Je pense que c'est d'ailleurs pour cela, pour avoir voulu rivaliser avec les humains depuis la science robotique, que THRI prend la forme dramatique la plus traditionnelle comme référence, puisque le drame a surgi comme genre théâtral pour imiter le monde des relations entre les êtres humains. D'où le fait que le dialogue, l'usage du langage au quotidien, soit

même son trait spécifique le plus définitoire. Cependant, créer des robots sociaux et de divertissement qui reproduisent les comportements humains évite de se poser la question de ce que les robots peuvent nous apporter de nouveau dans notre quotidien. Comment nous dépasser nous-mêmes ? Par quels moyens la robotique compte-t-elle défier la nature humaine ?

Dans les années 1970, Noam Chomsky et Michel Foucault ont largement parlé de la nature humaine dans un débat télévisé. Chomsky défendait le génie de la créativité humaine et Foucault discutait le concept même de nature humaine. Cet événement servit à la directrice américaine, Annie Dorsen, pour créer sa réalisation scénique *Hello Hi There!* (2010)². Il ne s'agit pas seulement d'évaluer si on peut parler ici de théâtre vivant et de la dépendance mutuelle entre les moyens digitaux et scéniques traditionnels, mais de savoir jusqu'à quel point les machines diffèrent des êtres humains, étant donné la faible infailibilité du langage humain lors de la communication et de la compréhension, le comparant, dans ses aspects ridicules, à un dialogue entre deux Macbooks, les acteurs étant remplacés par des ordinateurs. Cette proposition de Dorsen n'apporte rien de substantiel à la recherche en THRI, puisque, malgré le fait que la trame, constituée du dialogue entre deux Macbooks, ne puisse pas être considérée comme linéaire et qu'elle laisse un espace à l'improvisation, puisqu'à chaque réalisation scénique le dialogue est différent et n'a lieu qu'une seule fois, sans répétition possible, *Hello Hi There!* aborde la question du remplacement des êtres humains (les acteurs de théâtre dans ce cas) par des robots (des Macbooks) au lieu de faire interagir êtres humains, ordinateurs et spectateurs à la recherche des conséquences de notre possible cohabitation dans un futur prochain. Dorsen place simplement les ordinateurs sur la scène, à l'endroit qu'occuperaient normalement deux acteurs humains, et relègue des penseurs comme Chomsky et Foucault au deuxième plan à travers leur dialogue télévisé rendu muet. La question de savoir si le théâtre est aussi un art digital aujourd'hui, quand les médias forment indiscutablement partie de notre quotidien, devrait être posée d'une autre manière : en quoi l'usage des médias numériques a-t-il contribué à la création de nouvelles formes théâtrales ? Le média est le message, oui, mais jusqu'à quel point l'usage de technologies les plus innovantes reproduit-il les schémas traditionnels de la pensée et des formes esthétiques propres à un drame plus conventionnel ?

Depuis des décennies, Marcellí Antúnez répond à des questions similaires par des créations comme *JoAn* (1992) ou *Pol* (2002) basées sur l'inte-

2 Lien vers la vidéo de la mise en scène : <http://www.anniedorsen.com/showproject.php?id=6> (consulté le 8 Août 2016).

raction entre robots et spectateurs. Au contraire des réalisations du THRI, la trame des créations d'Antúnez (qu'il qualifie lui-même de « dramatiques ») est basée sur l'interaction. Ici, le fait que les robots soient limités, et qu'ils aient un comportement très éloigné de celui des humains, n'empêche pas de développer les mécanismes de perception et d'interaction avec le public. Cependant, cela ne répond pas à la question fondamentale de savoir si les dernières innovations en robotique et technologie digitale génèrent de nouveaux modes de comportements humains perceptibles sur la scène et donc de nouveaux genres théâtraux.

Le défi des arts

Ce sont ces questions notamment que je considère cruciales pour faire front à un moment où la technologie conditionne nos habitudes, notre mode de penser et même ce que nous entendons par êtres humains. Au fil de ces réflexions, je pense qu'une des aspirations principales des arts scéniques serait de convaincre les scientifiques du THRI que les moyens scéniques, l'esthétique du théâtre sous ses multiples formes, sont importants. Importants jusqu'à en être décisifs dans l'impression que les robots peuvent faire sur les spectateurs et, plus encore, sur la conception et configuration de tels instruments. De mon point de vue, la justification de l'usage d'une forme dramatique déterminée à cause de la limitation des robots n'est pas un argument, puisque cela suppose de soumettre les moyens théâtraux aux avancées scientifiques. En utilisant au THRI des formes théâtrales innovatrices, la science robotique comme l'esthétique du théâtre s'enrichiraient mutuellement. Par sa dimension sociale inhérente, le théâtre sait qu'il existe de nombreuses formes d'interaction, au-delà du dialogue entre deux sujets, à savoir : le contact physique, le regard, la réalisation d'une même action ou simplement le fait de se rencontrer dans un même lieu. Explorer le sens même de l'interaction depuis l'esthétique du théâtre serait courageux de la part du THRI. Il me semble que les sciences humaines et la théorie et la pratique du théâtre peuvent apporter un fondement théorique qui explore l'intersection entre éthique et esthétique, dépassant les identifications réductrices entre l'apparence des robots et la perception du public que l'on peut lire dans des études comme celles de Goetz (2003).

Aussi, l'analyse de la réception des spectateurs du THRI, fondamentale pour la recherche en science robotique au moment où se dessinent de possibles scénarios de cohabitation entre humains et robots ainsi que le succès ou l'échec de cette entreprise, emploie des questionnaires qui ont pour objectif d'enquêter sur la qualité des robots, laissant de côté la perception des

spectateurs. L'évaluation de l'appréciation des spectateurs se fonde sur des questionnaires fermés qui permettent seulement de donner des réponses positives ou négatives ou qui proposent à l'avance les options de réponse (Breazeal et al. 2003 ; Lin et al. 2013). Comment comprendre alors à un niveau approfondi les préoccupations ou les sentiments des spectateurs face à l'usage des robots dans la vie quotidienne si on ne laisse pas de place à la spontanéité du public devant de telles mises en scène ? Il faudrait travailler sur la proposition d'une méthodologie empirique d'analyse de la réception qui étudie les possibles préjugés ainsi que les transformations de la sensibilité des spectateurs devant les robots avant et après avoir interagi avec eux.

En conclusion, en ce qui concerne l'adaptation du drame moderne aux nouvelles technologies, il semble nécessaire que les propositions scéniques du THRI approfondissent leur idée de l'*interaction* entre les humains et les robots et que, situant les spectateurs au centre de leurs recherches (et non pas les robots), ils les convertissent en acteurs, en adaptant des techniques performatives qui comptent déjà des dizaines d'années d'expérience. En somme, la pérennité du drame dans ce genre proposé par la recherche scientifique en robotique qu'est le THRI est paradoxalement utilisé dans sa forme la plus conventionnelle alors qu'il est utilisé comme un outil par des laboratoires qui développent la technologie la plus innovatrice en robotique. Les nécessités de cette recherche exigent de nouvelles formes théâtrales, des formes dramatiques plus ambitieuses, des propositions d'interaction post-dramatiques plus exigeantes avec les spectateurs. Elles exigent en somme que l'interaction entre humains et robots se produise réellement avant que ceux-ci ne peuplent nos maisons, écoles et lieux de travail, donnant aux citoyens la possibilité d'interférer sur les expériences scientifiques et de décider dans quelles sociétés ils veulent habiter.

Références bibliographiques

- Breazeal, Cynthia et al. 2003. « Interactive Robot Theatre ». *Communications of the ACM* 46,7 : 76–85.
- Goetz, J. et al. 2003. « Matching Robot Appearance and Behavior to Tasks to Improve Human-Robot Cooperation ». *Robot and Human Interactive Communication. Proceedings. RO-MAN. The 12th IEEE International Workshop on Robot and Human Interactive Communication*, 19 (Oct. 31-Nov. 2, Milbrae, CA) : 55–60.
- Guerin, Fred. 2014. « On Roboethics and the Robotic Human ». *Truthout* (Aug.). Consulté le 8 août 2016. <http://www.truth-out.org/news/item/25281-on-roboethics-and-the-robotic-human>.

- Lin, Ch.-Y. et al. 2012. « Versatile Humanoid Robots for Theatrical Performances ». *International Journal of Advanced Robotic Systems*, 10,7. DOI : 10.5772/50644.
- Lu, D. V., et D. W. Smart. 2011. « Human-Robots Interaction as Theatre ». *RO-MAN. 20th IEE International Symposium on Robot and Human Interactive Communication*, p. 473-478.
- Searle, John R. 1990. « Is the Brain a Digital Computer ? ». *Proceedings and addresses of the american philosophical association* 64,3 : 21-37.

II Pratiques théâtrales contemporaines : auteurs

La dramaturgie catalane actuelle : un bilan provisoire*

Enric Gallén

Universitat Pompeu Fabra

Antécédents

Parallèlement à ce qui est advenu dans l'ensemble des instances et plateformes théâtrales occidentales dans les années soixante et durant la première moitié des années soixante-dix, des groupes et manifestations caractérisés par une conception essentiellement spectaculaire de leur travail (Saumell 1996 ; 2005), et ayant graduellement éradiqué le rôle de l'autorité textuelle (Gallén 2001), sont apparus au sein du théâtre catalan. Cette littérature catalane dramatique a présenté des propositions de rénovation et d'émancipation par rapport au legs dramatique autochtone, tout en manifestant son rattachement aux modèles dramatiques de l'après-guerre européen, notamment à celui de Brecht et le théâtre épique, mais aussi à ce que l'on appelle le théâtre de l'absurde, ou le versant expressionniste représenté par le théâtre de Friedrich Dürrenmatt, par exemple (Gallén 2006 ; Rosselló 1997 ; 1999 ; 2000).

L'éclosion et le développement postérieur de la création collective (Gallén 2010a ; 2010b), ainsi que la diffusion d'un théâtre essentiellement gestuel et d'image (Sánchez 2006), expression de ce que l'on a commencé à qualifier de dramaturgie non textuelle ou multidisciplinaire, ont pris possession de la scène catalane au préjudice des auteurs dramatiques étrangers des années 1960 et 1970, identifiés avec les courants dramatiques dominants de l'après-guerre occidentale signalés plus haut. Paradoxalement, ou peut-être pas, un de ces jeunes dramaturges, Rodolf Sirera, a présenté *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1970), une proposition dramatique radicale par son caractère absolument spectaculaire, qu'il ne va naturellement arriver à représenter qu'en 1977 (González Pérez 1998, 66–71). D'une certaine manière, le texte de Sirera répondait au pari tout aussi original et inédit de Joan Brossa, celui du *Post-teatre* qui, écrit entre 1946 et 1962, a mis lui aussi quelques années avant d'être monté sur scène (Planas 2002, 27–87).

La publication de cet article s'est faite dans le cadre du projet FFI2014–54915–P, financé par le Ministerio de Economía y Competitividad, et du groupe de recherche TRILCAT (2014 SGR 486), reconnus par l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris de Recerca de la Generalitat de Catalunya.

De la « poétique de la soustraction » et le « drame relatif »

Une fois dépassée la traversée du désert du théâtre de texte à la fin des années 1980 et au début des années 1990, en Occident, on commença sa récupération sur la scène catalane avec des productions de référence comme *Minim.mal.xou* (1987) de Sergi Belbel et Miquel Górriz, *En companyia d'abisme* (1989), *Òpera* (1989) et *Tàlem* (1990) de Belbel (Benet i Jornet 1989, 5–13 ; DDAA 1991 ; Sirera 1993). Ces premières mises en scène professionnelles, celles de la dénommée « opération Belbel », ouvrirent la scène catalane à une tendance dramaturgique, celle de la « poétique de la soustraction » (Sanchis 1996), ou du « drame relatif » (Batlle 2001), dénominations qui sont l'appropriation de la célèbre « textualité postdramatique » de H-T. Lehmann ou la « rhapsodie » de Jean-Pierre Sarrazac, en relation avec la structuration d'une dramaturgie « fragmentée et polyphonique, une écriture qui questionne l'histoire (et avec elle les concepts classiques d'action et de personnage, qui jouent avec la juxtaposition (avec le collage) de matériaux hétérogènes et qui oriente ses recherches vers la soustraction informative ou la participation active du récepteur. Une dramaturgie qui dynamite l'idée même de “ représentation ” » (Batlle 2010, 1). Il s'agit d'une orientation dramaturgique à laquelle vont participer initialement, en plus de Belbel, de nouveaux dramaturges comme Lluïsa Cunillé, Manuel Dueso ou Josep Pere Peyró, et d'autres comme Enric Nolla, Gerard Vázquez ou Mercè Sàrrias, tous liés aux laboratoires de dramaturgie textuelle dirigés par José Sanchis Sinisterra à la Sala Beckett (Molner 2009), pendant que d'autres noms comme Beth Escudé, David Plana ou Carles Batlle partageaient cette orientation par leur attachement à l'Institut del Teatre.

L'élan régénérateur des propositions dramatiques de ces auteurs « relatifs » ou « formalistes » (Batlle 2002 ; 2006) a été complétée au cours des années 1990 par les propositions textuelles d'autres écrivains, comme Albert Mestres. Cependant, d'autres noms ont commencé à apparaître sur le territoire théâtral catalanophone, éloignés du cercle de la Sala Beckett et de la formation reçue durant les études de Dramatúrgia i Direcció de l'Institut del Teatre de Barcelone, comme Toni Cabré, Joan Cavallé, ou Carles Alberola, Narcís Comadira et Jordi Galceran, ces trois derniers étant clairement débiteurs d'une production dramatique indentifiée avec le concept de drame absolu.

Certes, la majorité des nouveaux auteurs textuels des années 1990 ont participé d'une dramaturgie basiquement « intime » et génériquement « formaliste », qui tendait à éviter les références spatiales et temporelles spécifiques et le traitement des problèmes sociaux et politiques trop concrets, tout en

se rattachant à de nouveaux référents dramaturgiques internationaux, ceux représentés par Beckett, Bernhard, Pinter, Koltès ou Mamet, dans une claire correspondance avec la tendance postdramatique d'une partie représentative de la nouvelle création textuelle européenne (DDAA 2013b), dans laquelle on révisait et débattait aussi la question de l'engagement et de l'idéologie dans l'œuvre de création (Lehmann 2006, 13–17). Dans cette perspective, Núria Santamaria, dans une ferme revendication de la thématization des œuvres et de la fonction de l'art comme miroir critique de la société, récri-minait « l'olympisme politique » des textes de la « nouvelle dramaturgie catalane » de la fin du siècle en ces termes :

Une remarquable partie des textes produits ces dernières cinq années [1998–2003] ne sont pas sortis de cette perplexité — matérialisée par une gamme finie de stratégies (déstructuration du personnage, effacement des frontières entre la réalité et la fiction, caractère verbeux et aphasie, indéfinition des espaces et du temps, luxation narrative, etc.) — qui dans un premier temps me semblait légitime et dépurative, et qui aujourd'hui commence à devenir suspicieuse. La réticence n'affecte pas nécessairement la qualité technique des textes, elle influe plutôt sur sa substance morale et intellectuelle. Si les dramaturges ne nous disent rien, c'est peut-être parce qu'ils n'ont rien à dire. (Santamaria 2003 : 57).

Retrouver la réalité historique au nouveau millénaire

Vers 2003 s'était déjà produit un changement déterminé parmi les nouveaux auteurs textuels catalans, qui décidèrent de récupérer et incorporer les références spatio-temporelles et d'exposer des thèmes actuels sans adopter pourtant aucune position idéologique définie dans l'œuvre de création. Cette révision et actualisation de la textualité postdramatique a provoqué une série de lectures différentes et contrastées de la part de la critique et de l'historiographie catalanes (Ragué-Arias 1999 ; 2000 ; Massip 2004 ; Gallén 2007 ; Feldman 2010 ; Foguet i Boreu 2005 ; 2012a ; 2012b). De fait, comme le reconnaissait Santamaria, de nouvelles perspectives dramaturgiques concernant le traitement de la réalité historique étaient déjà apparues dans certains textes des dramaturges de la génération précédente, tels que *La caverna* (1993) de Rodolf Siera, *Abú Magrib* (1994) de Manuel Molins ou *Magnus* (1997) de Jordi Teixidor. Pourtant, ces manifestations avaient peu à voir avec les tendances dramaturgiques surgies dans les années 1990, contrairement à l'approche d'autres textes de la fin des années 1990, comme *El gos del tinent* de Benet i Jornet, et *La sang* de Belbel, représentés à la Sala Beckett en 1999 (Gallén 1997 ; 1998).

Le changement le plus radical quant à la révision de la textualité post-dramatique s'est produit au nouveau millénaire et a généré une diversification des propositions, modèles, écoles et orientations dramaturgiques, toujours en vigueur aujourd'hui. Les variations de styles, intérêts esthétiques et objectifs dramaturgiques des créateurs, motivées par la diffusion des lignes maîtresses des canaux de formation comme l'Obrador de la Sala Beckett, l'augmentation des influences étrangères avec de nouveaux modèles comme le théâtre argentin — Javier Daulte, Rafael Spregelburd (Feldman 2009 ; 2011a) — ; la dramaturgie anglo-saxonne — Neil Labute, Sarah Kane, Caryl Churchill, Connor Mc Pherson, Martin Crimp (Carnevali 2010) — ; la dramaturgie allemande — M. Mayenburg, Roland Schimmelpfening, ou différentes options créatives liées à la professionnalisation, ont vidé de leur sens les appellations « poétique de la soustraction » ou « drame relatif » qui s'étaient identifiés avec le courant majoritaire de la nouvelle création dramatique catalane. Comme l'a signalé Toni Casares à la fin de la première décennie du XXI^e siècle :

Il y a une certaine récupération du théâtre de genre, avec des clins d'œil télévisuels et de série B incorporés sur la scène (thrillers, comédies, mélodrames...) et en même temps, une certaine décomplexification idéologique qui permet d'aborder des thèmes de l'actualité sociale depuis les perspectives locales. Certains parlent d'une attitude plus ludique devant l'écriture théâtrale. Il y a aussi un intérêt pour la fragmentation du discours et une assimilation de codes d'autres disciplines comme la performance, la danse, la musique ou le cirque (Casares 2007).

Dans la dramaturgie surgie des années quatre-vingt-dix, s'est imposée graduellement la nécessité de parler de l'ici et maintenant dans un contexte historique et social, qui pourrait être très peu reconnaissable par le spectateur. Cela a eu pour résultat que, durant la saison 2003–2004, la Sala Beckett, qui avait été le berceau de la « poétique soustractive », a promu un cycle intitulé « L'acció té lloc a Barcelona ». Toni Casares, le directeur de la Sala Beckett, fut assez explicite :

On a souvent critiqué le théâtre des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix pour son manque d'attention aux problèmes et circonstances de l'actualité. Comme si, trop occupé à se définir et à se regarder lui-même, le théâtre avait évité les questions de la collectivité et oublié la réalité autour de l'œuvre. De nombreuses œuvres de ces années-là éludent le concret dans leurs références à l'espace-temps et aux circonstances sociales des situations étudiées. Les personnages n'ont pas de nom concrets, ils sont des *Il*, *Elle*, *Femme*, *Homme*... Les lieux où se déroule l'action sont génériques, indéfinis : *la*

ville, une route... Les auteurs n'osent pas circonscrire leurs fictions dans des paysages trop proches ou reconnaissables, peut-être par volonté d'une plus grande universalité pour leurs œuvres ou peut-être simplement pour éviter que leur histoire ne soit lue comme exemple de rien du tout ni comme une *leçon* pour personne ; comme les canons d'une vision stupéfaite et perplexe par rapport au monde de la fin du xx^e siècle dictent.

Mais le théâtre a une dimension sociale et citoyenne qu'on ne peut nier. C'est une espace de rencontre et de mutuelle reconnaissance ; un rituel de pactes et complaisances et, donc, il doit se débarrasser de ses peurs et complexes et doit nous offrir, à nous spectateurs, la possibilité que nous nous y reconnaissons. Nous devons trouver sur scène nos lieux, nos rues, nos noms, nos paroles, nos peurs, nos illusions, nos circonstances. [...]

Nous voulons retrouver Barcelone sur scène. La regarder, la redécouvrir, la réinventer, rire d'elle ou la pleurer. Savoir parler de notre propre ville peut vouloir dire apprendre à comprendre le monde. Nous avons demandé aux auteurs qu'ils situent leurs fictions et leur imaginaire dans le cadre concret et reconnaissable de notre ville et de notre époque. Et ils ont osé. (Casares 2005, 38-39).

La proposition impliquait une mutation décisive dans l'orientation de la littérature dramatique catalane du moment en pariant non pas sur les conflits globaux (avec leur degré correspondant d'indétermination) mais sur d'autres enjeux locaux, qui puissent générer une interprétation de caractère universel. Des quatre spectacles qui ont constitué ce cycle¹, deux textes ont été particulièrement remarquables : celui de l'auteur le plus jeune, Pau Miró, et celui de Lluïsa Cunillé, qui a bénéficié de la plus large diffusion publique à l'époque de la « poétique de la soustraction ». Si dans *Plou a Barcelona*, Miró se basait sur les péripéties d'une prostituée du Raval barcelonais, Cunillé présentait, sur le fond d'une « chambre désordonnée d'un vieil appartement de l'Eixample », une histoire de personnages génériques contrastants avec le procédé nominalisant utilisé par Miró. Cunillé situe l'action dans une chambre, un « espace de transit », comme dit Francesc Foguet, qui « est idéal pour y faire confluer des personnages d'origines, statuts, goûts et sensibilités très variés. Les relations humaines épidermiques que tissent les propriétaires et locataires de la maison amorcent des histoires différentes, typiques et singulières, qui restent toujours — volontairement — dans un

¹ *Vides de tants* d'Albert Mestres, *Do'm (El Tibidabo s'esquerda)* d'Enric Casasses, *Barcelona mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé et *L'ofici de caure a Barcelona (Plou a Barcelona)* de Pau Miró. Ensuite, Carles Batlle s'est ajouté à la thématique avec *Oblidar Barcelona*, primé au XXX Premi Born de Teatre 2008.

état latent. » (Foguet i Boreu 2004, [126–127]). Au moment d'analyser *Barcelona, mapa d'ombres*, Pere Riera, auteur et metteur en scène des dernières promotions dramaturgiques, a fait remarquer que « Cunillé n'abandonnait pas les marges propres de ce drame fragmentaire ou relatif, appris à l'abri de maître Sanchis, mais flirtait à cette occasion consciemment avec une chronique noire — ou du moins rouillée — de faits et de gens catalans, autochtones ou non. En définitive, un des textes les plus prenants de ces dernières années, et furieusement attaché à l'idiosyncrasie urbaine d'une part importante de la société catalane. » (Riera 2011, 77).

Au début du XXI^e siècle (Batlle 2005), sont apparus en marge des textes cités d'autres titres qui se proposaient d'expliquer quelques thèmes d'actualité avec des postulats esthétiques et dramaturgiques variés et des positions idéologiques plus ou moins timides ou définis. Je me réfère à des textes comme *Forasters* (2004) de Belbel, *16.000 pessetes* (2004) de Manuel Veiga, *Almenys no és Nadal* (2004) de Carles Alberola, *Silenci de negra* (2004) des frères Rodolf et Josep Lluís Sirera, *Temptació* (2004) de Carles Batlle, *Aurora degollada* (2005) de Beth Escudé, ou *Salamandra* (2005) de Benet i Jornet. Et plus particulièrement, *El mètode Grönholm* (2003) de Jordi Galceran, au programme T-6 du Teatre Nacional de Catalunya (TNC), qui a réussi pour la première fois une vaste internationalisation et commercialisation de la scène catalane avec un texte dramatique.

Une nouvelle relève d'auteurs dramatiques du second millénaire

Ces dernières quinze années, la liste des dramaturges catalans s'est incrémentée de manière significative avec de nouveaux noms (DDAA 2013a ; Casares 2007 ; Ginart 2010) qui, jusqu'à la crise économique mondiale qui s'est déclarée en 2008, ont pu compter sur certains supports institutionnels, comme le projet T-6 du TNC, le Festival NEO (Noves Escenes Obertes) issu de la reformulation du Teatre Visual i de Titelles, les propositions d'Autòria Textual Catalana et de Radicals du Teatre Lliure, ou les plateformes déjà mentionnées de la Sala Beckett et de la Secció de Dramatúrgia i Direcció de l'Institut del Teatre. Ainsi, en 2007, la Sala Beckett a programmé une saison dédiée exclusivement aux nouveaux auteurs catalans avec des premières de textes qui se situaient dans la réalité environnante suivant deux approches, sociale et psychologique, de Jordi Casanovas (*City/Simcity*), Ricard Gàzquez (*Folie en famille*), Gemma Rodríguez (*L'ham*), Marta Buchaca (*Lolor sota la pell*), Marc Rosich (*Party Line*), Carles Mallol (*Molta aigua*), Carles Batlle (*Trànsits*), Albert Mestres (*Odola*), Victoria Szpunberg (*La màquina de parlar*) et Pau Miró (*Singapur*), tous liés, d'une manière ou d'une autre,

comme élèves ou professeurs, à l'Obrador de la Sala Beckett (DDAA 2007 ; Molner 2008). La programmation d'une saison au service exclusif des auteurs catalans a été complétée par la création d'un « portail virtuel avec des traductions d'auteurs catalans, comme le réseau de dramaturgie internationale TER. Ces initiatives répondent à une inquiétude qui cherche des débouchés pour la dramaturgie catalane contemporaine, qui dans le domaine public ne trouve pas d'égal, si ce n'est dans les programmes de Dramaturgie et Mise en scène de l'Institut del Teatre » (Gázquez 2010, 32).

Certains représentants des nouveaux auteurs répondent à un nouveau profil professionnel, celui d'auteur-metteur en scène, qui a en grande partie surgi du constat du manque d'intérêt et/ou de confiance exprimé durant des dizaines d'années par les metteurs en scène catalans à l'égard de la dramaturgie autochtone. Certains dirigent aussi les œuvres d'autres auteurs. Dès le début, la dernière fournée dramaturgique reçut le soutien de l'Obrador de la Sala Beckett pour y représenter ses textes. Ces auteurs s'avèrent être tributaires de l'influence de l'auteur et metteur en scène argentin Javier Daulte — comme de celle de Rafael Spregelburd (Spregelburd 2006) — qui y donna cours avec une méthode de travail basée sur la dramaturgie des interprètes et l'écriture depuis la scène, qui a influencé quelques créations dramaturgiques des dernières promotions comme celles de Pau Miró, Cristina Clemente, Jordi Casanovas ou Carol López, qui ont salué son enseignement (Feldman 2011a). Fait tout aussi significatif, Daulte fut contacté par l'entreprise Focus pour diriger la Sala Villarroel de Barcelone durant quatre saisons entre 2006 et 2009.

De plus, le besoin de créer des compagnies propres avec un metteur en scène, un scénographe, un auteur et des interprètes, souvent liés à des nouveaux espaces théâtraux, est apparu. L'émergence de petites salles a promu la mise en scène d'auteurs catalans qui, tels *Smiley* de Guillem Clua, *Litus* de Marta Buchaca, *Sé de un lugar* d'Ivan Morales ou *La pols* de Llàtzer Garcia, ont remporté un succès public et critique notable, ce qui leur a permis d'être reprogrammés par la suite par le théâtre public et surtout par des entreprises privées comme Focus ou le Grup Balañà dans des espaces plus grands. Les nouvelles salles barcelonaises (Bordes 2016) sont devenues aujourd'hui un espace commun et de référence incontournable du secteur :

En faisant un effort de classification du panorama théâtral de petit format d'aujourd'hui, nous pourrions dire que les nouvelles salles indépendantes partagent l'affiche avec des petites salles consolidées (Tantarantana, Beckett, Muntaner, Versus, Brossa — aujourd'hui La Seca), qui ont vécu les débuts du circuit alternatif classique et travaillé à le consolider. D'un autre côté, il y a les espaces de formation théâtrale ou

de danse qui, dans la majorité des cas, ont ouvert leurs portes au public pour montrer leurs créations (Atrium, Akadèmia, Porta4, Ivanov, El Polvorí, et les anciennes La Caldera et La Casona), et un autre type d'espace qui se dédie à l'expérimentation plus radicale (Antic Teatre, Cincomonos, Conservas), qui n'a de place dans aucune des autres salles. (Peré 2012, 26–27).

La majorité de ces nouveaux espaces et locaux de théâtre se sont attachés à faire connaître de préférence les nouvelles voix des auteurs catalans, ceux que quelqu'un a qualifié de génération « Facebook » (Ginart 2010) en opposition à la génération antérieure, celle du « baby boom » (DDAA 2003) ou des « jeux vidéos » (Massip 2006; 2009). Des voix qui disposent encore d'une autre plateforme, celle de Temporada Alta, le festival de l'automne de Girona-Salt, qui a contribué à la promotion et diffusion de la dramaturgie catalane actuelle avec l'organisation depuis 2011 des tournois de Dramatúrgia Catalana.

Ces dernières années, alors que l'opération destinée à la récupération scénique de la dramaturgie des années 1960 et 1970 ne parvenait pas à convaincre tout à fait (DDAA 2006), les auteurs de texte catalans ont fait montre d'une grande variété de styles, formes, procédés et de techniques dramatiques au moment d'approcher la réalité contemporaine immédiate. Certains auteurs l'ont abordée depuis la perspective du drame absolu, tels que Jordi Galceran et Pere Riera, deux dramaturges catalans qui bénéficient d'une large projection, identification et acceptation de la part d'un public majoritaire.

En continuant sur la même idée, quelques dramaturges issus de petites salles ont obtenu une certaine reconnaissance de la part de la critique et du public : Jordi Casanovas, auteur d'un cycle dédié aux jeux vidéo hardcore composé de *Wolfestein* (2006), *Tetris* et *City/Simcity* ainsi qu'une autre trilogie, *Una història catalana* (2010/2012), *Pàtria* (2012) et *Vilafranca* (2015), sur la question de l'identité catalane. La première pièce raconte deux histoires situées à Pallars et à la Mina de Barcelona entre 1979 et 1995, qui finissent par n'en former qu'une seule. Casanovas se propose de parler de l'identité catalane, sous forme de western, avec un traitement aux résonances brechtiennes, mais sans prétendre trouver une solution au thème de l'identité ni suivre aucun engagement politique déterminé. Deux autres jeunes auteurs, Nao Albet et Marcel Borràs, ont traité d'un thème politique controversé comme celui d'ETA et du terrorisme, dans *Democràcia (o alguna cosa més molón)*, leur contribution au spectacle collectif *Dictadura, transició, democràcia* (2010) représenté au Teatre Lliure, une approche dure et d'une grande tension dramatique centrée sur deux adolescents basques assassinés par la

police. Une approche et un procédé dramaturgique qui contrastent avec ceux de Jordi Galceran qui dans *Burundanga* (2011) opte pour une comédie sur la fin d'ETA, depuis le point de vue du drame absolu.

Il est toujours fréquent que les auteurs dramatiques catalans d'aujourd'hui, utilisant des formats, styles et approches différentes, tournent autour d'une série d'aspects ou problèmes de la réalité historique ou quotidienne plus ou moins immédiate, cherchant tous la complicité avec le public. Dans *El bordell* (2008), par exemple, Lluïsa Cunillé a abordé la transition politique de la dictature à la démocratie, tandis que Marc Rosich a présenté dans *Car wash (Tren de rentat)* (2011) un des aspects les plus vivants de la crise économique actuelle, celui des personnages marginalisés, spoliés et abandonnés complètement à leur propre sort par la société. On a pu lire encore les préoccupations des auteurs dramatiques catalans pour les conséquences de la crise économique, sociale et politique du système capitaliste dans les dernières contributions de Pau Miró, avec la trilogie *Búfals, Lleons et Girafes* (2008–2009), qui aborde les misères des couches populaires et des marginaux de la Barcelone du Raval depuis le franquisme, et dans *Els jugadors* (2012), qui retrace l'histoire de quatre personnages adultes réfugiés, qui prennent le pouls du monde et essaient de le récupérer d'une forme risquée, périlleuse et endiablée.

Depuis 2010 certainement, on perçoit un changement substantiel de perspective artistique dans la dramaturgie catalane (Ciurans 2011 ; Feldman 2011b ; Massip 2013). Comme je l'ai déjà signalé, tous les genres conventionnels et toutes les formes dramatiques sont maintenant possibles, comme le sont aussi les procédés, les techniques et les styles cultivés par un(e) dramaturge de quelque génération ou orientation esthétique qu'il/elle soit, suivant les possibilités envisagées par Carles Batlle, parmi lesquelles on trouve :

e) la récupération du figuratif (changement de paradigme formel) : d'un côté, les trouvailles textuelles du postdramatisme (ou de la « Rapsodie », du « drame relatif », ou comme vous préférez désigner le drame contemporain des deux dernières décades) semblent rechercher de nouvelles stratégies destinées, entre autres, à introduire des effets de réel sur scène : la fragmentation, le mélange de matériaux hétérogènes (coupures de presse, correspondance, discours, recettes, etc.), la présence du sujet épique et de divers niveaux narratifs, l'annulation du concept conventionnel d'histoire, le sabotage des trames archétypiques qui l'ont véhiculé traditionnellement, etc. D'un autre côté, on observe aussi qu'une bonne partie des auteurs tendent à récupérer ce qu'en arts plastiques nous appellerions le *figuratif*. Ou pour que ce soit clair, on tend à récupérer les formes canoniques du drame.

Je ne parle pas tant de la *pièce bien faite* sinon d'une forme dramatique accessible ou populaire, adressée à un large public, qui a su incorporer les trouvailles du drame contemporain, qui une fois dépassé le stade de l'expérimentation, apportent une rentabilité réceptive (émotive) contrastée (aspects, par exemple, liés à la fragmentation mentionnée ou à l'étude du point de vue). Ce « figuratif », curieusement, aussi représentationnel et illusionniste qu'il soit, a été évalué par une bonne partie de la critique comme une « reconquête de la réalité » (peut-être d'un certain réalisme) devant les Abstractions et les excès des formes disloquées du drame contemporain. Nous pouvons l'observer dans l'œuvre de jeunes dramaturges de chez nous comme aujourd'hui Pere Riera, Cristina Clemente ou Guillem Clua. Arrêtons-nous là (Batlle 2011, 42).

En ce qui concerne l'absence d'approche idéologique nette dans une bonne partie de la dramaturgie catalane actuelle, Francesc Foguet s'est montré très critique avec le manque de discours idéologique et politique explicite, tout en notant la diversité des genres qui, selon lui, configurent la faune dramaturgique catalane : « formalistes cérébraux », « anecdotiques frivoles », « alarmistes illuminés », « originaux convaincus », « inquiets obstinés », « scénaristes théâtraux », « postmodernes réactionnaires », « révolutionnaires intuitifs », « empotés mimés », « petits bourgeois complexés ». Et il conclut :

Ces étiquettes, aussi réductrices et vulgaires, comme vous voulez, nous renvoient à l'éternel débat entre le contenu et la forme avec les dérivations idéologiques. Et on en a besoin. Quel type de « formes théâtrales » convient le mieux au pouvoir ? Quels modèles sont promus par les instances publiques ou privées ? Quelles thématiques sont considérées comme taboues ou au contraire mystifiées comme des appâts commerciaux ? Quelles esthétiques sont plus aseptiques ? Pourquoi ? À qui bénéficient-elles ? (Foguet i Boreu 2005, 33).

L'approche de Foguet contraste pourtant avec celle de Pere Riera qui ajoute encore un autre nom à ceux déjà mentionnés dans cette communication, celui d'Esteve Soler. Pour lui, l'actuelle prolifération de propositions sont l'expression d'un moment de plénitude des auteurs dramatiques catalans :

Certains auteurs hétérogènes qui ont malgré tout certains traits en commun : ils se font comprendre et n'oublient pas le public. Heureusement, il existe toujours des voix qui transgressent et expérimentent sur la forme du drame et essaient de creuser de nouvelles voies et de nouveaux langages. Mais une grande partie des jeunes auteurs contemporains s'adressent avec éloquence à un spectateur qui précisément maintenant, à une époque de crise et de chats sans queue, demande des histoires bien ra-

contées, intelligibles et émotionnellement frappantes. Un retour à l'absolutisme du drame ? À l'orthodoxie canonique ? À l'académie ? Il se peut bien. Ou de biais.

En bref, nous pouvons choisir et piocher dans la quantité de formules, structures et cadences que nous trouvons dans les écritures des dramaturges maison, il y en a qui se reflètent dans les dramaturgies de la spontanéité venues d'Argentine ; d'autres qui s'abritent sous le postdramatisme germanique ; enfin il y a des audacieux qui reprennent le théâtre document, l'évocation, la mémoire et la chronique historique. De tout un petit peu, et on saupoudre avec des marques de style plus ou moins partagées par les mêmes créateurs, qui nous permettent toujours plus de détecter dans leurs œuvres le sédiment d'un dépôt authentique : une manière de faire et de comprendre l'écriture dramatique que hardiment nous pourrions qualifier de « à la catalane » (Riera 2011, 74).

Ces deux approches renvoient après tout à une même situation historique, celle qui signale le long chemin parcouru par la dramaturgie catalane ces dernières 25 années : depuis Belbel en passant par Cunillé et Pau Miró jusqu'à Llätzer Garcia, par exemple, on s'est déplacé de l'opacité la plus radicale, de la non-transparence à la prise en compte progressive de la réalité quotidienne immédiate de l'époque contemporaine comme cadre d'explication de situations et/ou conflits peut-être encore essentiellement individuels mais toujours plus consciemment contextualisés. Une dramaturgie qui, ici et maintenant, écrit et crée pour arriver à un large public et s'éloigner de l'abstraction de la « théâtralité opaque » (Massip 2013, 27 ; Batlle 2008, 5–6).

Coda

Du drame absolu, en passant par la poétique de la soustraction ou le drame relatif, jusqu'aux derniers auteurs parus, la dramaturgie catalane offre aujourd'hui un panorama ample et divers de tendances, styles et propositions, généralement dépourvus de positionnement idéologique défini ou explicitement exprimé dans l'œuvre de création, parce que l'on ne prétend pas non plus s'ajuster aux paramètres du théâtre politique engagé qui va se développer au cours des années 1960–1970 :

L'artiste contemporain — engagé, par conséquent — est un créateur qui ne veut ni se distancer ni se brûler, qui n'est pas arrogant mais qui n'est pas aveugle, qui simplement profite de son art pour présenter la réalité avec un regard inédit, pour casser les connections préétablies, pour violenter les valeurs par défaut. Pour surprendre et se laisser surprendre. Il ne tait pas les réponses, simplement il ne les connaît pas. Il exprime sa profonde perplexité.

Certains ont voulu voir là une tentation du relativisme, et du relativisme ils en ont déduit une impuissance, une perte de révolusion et une tentative d'éluder l'engagement idéologique. C'est mal vu : l'attitude la plus belligérante, la plus engagée aujourd'hui, dans ce contexte manquant de points de référence, c'est celle de l'artiste qui nécessairement questionne, qui illumine les possibilités, qui perturbe ou qui provoque sans un propos clair ni une idée fixe dans la tête. Redisons-le : le caractère intempestif du contemporain passe par le fait de se poser des questions et non pas d'émettre des consignes ou des messages. Ce n'est que depuis cette perspective que l'on peut finalement légitimer le surhomme (Batlle 2015, 8).

Le cycle de la Sala Beckett a assurément provoqué ou précédé d'autres propositions postérieures, soit manifestement motivées par la nécessité de parler de l'ici et maintenant individuel et collectif plus immédiat, soit orientées vers ce que l'on nomme la récupération de la mémoire historique (Foguet i Boreu 2013 ; Gallén 2013 ; Sansano 2014). Dans ce sens, il faut signaler le pari de la « saison des auteurs », que Sergi Belbel, directeur artistique du TNC, a programmé durant la saison 2012–2013, avec des spectacles de quatre représentations de la nouvelle dramaturgie catalane : *Una història catalana* de Jordi Casanovas, *Els nostres tigers beuen llet* d'Albert Espinosa, *La dona vinguda del futur* de Marc Rosich et *Barcelona* de Pere Riera.

Indubitablement, la flambée politique a généralement disparu des propositions dramaturgiques actuelles pour donner lieu à une interprétation des faits historiques depuis une perspective plus proprement morale qu'idéologique ou politique, selon les cas. Mis à part quelques exceptions, l'usage que fait la dramaturgie catalane du document historique des années 1980 a perdu de sa visibilité et le côté explicatif du théâtre épique, et a laissé place à une élaboration souvent purement ou simplement fictionnalisatrice de l'histoire (Sirera 1999).

Un secteur important de la dramaturgie catalane actuelle, qui a affleuré durant les deux premières décades du XXI^e siècle, a décidé d'articuler, d'un côté, une conception personnelle de la réalité avec pour objectif d'établir la liaison avec le public, ce qui l'éloigne de la textualité postdramatique canonisée ; de l'autre, quelques dramaturges — Marta Buchaca, Guillem Clua, Josep M. Miró, Pau Miró, Esteve Soler ou Victòria Spunzberg, en sont l'exemple — qui, chacun à leur manière, ont continué le chemin ouvert par Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet et Jordi Galceran, vers une réception internationale des auteurs dramatiques catalans, un fait insolite dans notre histoire contemporaine qui, jusqu'il y a peu, ne pouvait que se référer au rôle qu'a joué en son temps Àngel Guimerà avec *Terra baixa* (Gallén 2012).

Références bibliographiques

- DDAA. 1991. « Dossier : Dramatúrgia Catalana Actual ». *Pausa* 9–10 : 23–76.
- DDAA. 2003. « Teatre : La generació del “ baby boom ” ». *Transversal* 21 : 10–73.
- DDAA. 2006. « Dossier. L'Alternativa dels 60 i 70 al segle XXI. Una llarga travessia ». *Pausa* 23 : 12–93.
- DDAA. 2007. « Dossier. Un any de teatre català contemporani ». *Pausa* 27 : 12–157.
- DDAA. 2013a. « Nous dramaturgs ». *La Vanguardia*, Cultura/s, 26 juin, 2–8.
- DDAA. 2013b. « Dossier : el teatre europeu contemporani ». *Estudis Escènics* 39–40 : 55–296. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/20047/showToc>.
- Batlle, Carles. 2001. « El drama relatiu », *Suite*, 17–23. Barcelona : Proa.
- . 2002. « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne : de la “ poétique de la soustraction ” à la littérisation de l'expérience ». *Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000)*, *Études Théâtrales* 24–25 : 134–142.
- . 2006. « Drama català contemporani : entre el desert i la terra promesa ». Dans *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975–2005)*, coord. F. Foguet et P. Martorell, 75–102. Vilanova i la Geltrú : El Cep i la Nansa.
- . 2008. « Nova dramatúrgia catalana (Nou idees per fer balanç) ». Dans *Teatre català contemporani. Monografia. Entorn de l'obra de Jordi Galceran*, dir. M. Llombart, 40–48. Alacant : Biblioteca Virtual Cervantes. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatre-catal-contemporani-monografia--entorn-de-lobra-de-jordi-galceran-o/>.
- . 2010. « Drama contemporáneo, perspectiva y manipulación ». Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.escriptors.cat/autors/batllec/drama.pdf>.
- . 2011. « La “ reconquesta del real ” en l'escriptura dramàtica contemporània ». *Pausa* 33 : 27–44.
- . 2015. « Faules sobre el compromís i la contemporaneïtat de l'artista ». « Dossier : Cultura i compromís », *Pausa* 36. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.revistapausa.cat/faules-sobre-el-compromis-i-la-contemporaneïtat-de-lartista/>.
- Benet i Jornet, Josep M. 1989. « Introducció » à Sergi Belbel, *En companyia d'abisme i altres obres*. Barcelona : Edicions 62.
- Bordes, Jordi. 2016. « Els nous escenaris. Radiografia de les noves sales teatrals sorgides durant la crisi ». *El PuntAvui*, Suplement Cultura, 21 février, 46–47.
- Carnevali, Davide. 2010. *La crisis del drama en la contemporaneidad : Attempts on her Life, de Martin Crimp*. Treball de recerca del Doctorat en Arts Escèniques : Universitat Autònoma de Barcelona.
- Casares, Toni. 2005. « Un cicle de teatre local a la Sala Beckett ». *Pausa* 20 : 38–39.
- . 2007. « Dramaturgia catalana, hoy ». *La Vanguardia*, Cultura/s, 25 juillet, 2.
- Ciurans, Enric. 2011. « Tot aprenent a mirar : deu anys de teatre a Barcelona ». *Estudis Escènics* 38 : 51–72. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/18819>.

- Feldman, Sharon G. 2009. « Puentes teatrales, montajes “ de ida y vuelta ” : argentinos a la conquista de la escena barcelonesa ». *Amérique Latine. Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 18. Consulté le 20 juillet 2016. <https://alhim.revues.org/3342>.
- . 2010. « El perfil postdramático del teatro catalán ». *Pygmalión* 1 : 39–50.
- . 2011a. « Sobre les influències, la tradició i altres ansietats : alguns dilemes de l'escena catalana contemporània ». Lleida : Punctum & Màster Oficial d'Estudis Interuniversitaris Teatral.
- . 2011b. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona : L'Avenç.
- Foguet i Boreu, Francesc. 2004. « Barcelona, mapa d'ombres ». Dans *En Cartell. Sèrie « A Barcelona », Barcelona, mapa d'ombres, Lluïsa Cunillé / Plou a Barcelona, Pau Miró*, p. [126–127]. Barcelona : Re&Ma 12 / L'Obrador de la Sala Beckett.
- . 2005. « La dramaturgia catalana : reserva integral zoològica ». Dans DDAA, *La dramaturgia als Països Catalans*, 31–39. Barcelona : Associació d'Escriptors Catalans. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.escriptors.cat/files/q27.pdf>.
- . 2012a. « Trepidant successió. Sobre el teatre català de la darrera dècada i el seu futur ». *El País*, Quadern, 5 juillet, 2–3. Consulté le 20 juillet 2016. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/04/catalunya/1341432717_644614.html.
- . 2012b. « La literatura dramàtica catalana del segle XXI : una aproximació crítica ». Dans *La literatura catalana contemporània : intertextos, influències i relacions*, ed. M. Bacardí, F. Foguet et E. Gallén, 99–109. Barcelona : Societat Catalana de Llengua i Literatura / Universitat Autònoma de Barcelona.
- . 2013. « Els miralls de la història en la dramaturgia contemporània catalana (1989–2012) ». Dans *El desig teatral d'Europa*, ed. V. Molina et J. London, 113–140. Lleida : Punctum.
- Gallén, Enric. 1997. « Pròleg » à J. M. Benet i Jornet, *El gos del tinent*. Barcelona : Edicions 62.
- . 1998. « Pròleg » à Sergi Belbel, *La sang*. Barcelona : Edicions 62.
- . 2001. « Autors, premis, renovació dramàtica i teatre independent (1963–1975) ». Dans *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, ed. E. Gallén et M. M. Gibert, 11–33. Vic : Eumo Editorial.
- . 2006. « Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la “ generació del premi Sagarra ” ». Dans *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, 103–128. Barcelona : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- . 2007. « Balance y situación de la literatura dramàtica catalana actual ». *Insula* 729 : 18–21.
- . 2010a. « Literatura dramàtica, creació col·lectiva i dramaturgia no-textual a Catalunya (1968–1975) ». Dans *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, ed. M. Muntaner, M. Picornell, M. Pons et J. A. Reynés, 197–218. València, Publicacions de la Universitat de València.
- . 2010b. « Melendres i la creació col·lectiva. Un apartat de la història del teatre català ». *Estudis Escènics* 37 : 51–74. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/18632>.

- Gallén, Enric. 2012. « Guimerà in Europe and in America ». *Catalan Historical Review* 5 : 85–100. Consulté le 20 juillet 2016. <http://revistes.iec.cat/index.php/CHR/article/view/64988>.
- . 2013. « Presència de la realitat històrica en el teatre català actual ». Dans J. L. Sirena, R. Miralles et R. Sanmartín, *Metodologies teatrals aplicades a las nuevas dramaturgias contemporáneas*, 113–137. València : Episkenion.
- Gàzquez, Ricard. 2010. « Escritura dramática, dramaturgia y política cultural en Cataluña (1986–2006). Retrospectiva ». *Pygmalión* 1 : 17–38.
- Ginart, Belén. 2010. « La nova comunitat d'autors. La “ generació Facebook ” conquista la dramàtúrgia catalana amb obres que busquen la connexió amb el públic ». *El País*, Quadern, 3 juin, 1–3.
- González Pérez, Rafael del Rosario. 1998. *Guia per recórrer Rodolf Sirena*. Barcelona : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Lehmann, H-T. 2006. « Ideologia i teatre postdramàtic ». *Pausa* 25 : 12–17. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-25/ideologia-i-teatre-postdramatic.-hans-thies-lehmann>.
- Massip, Francesc. 2004. « El teatre català actual : un balanç ». *Stichomythia* 2. Consulté le 20 juillet 2016. <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/teatre-catala.pdf>.
- . 2006. « La generació dels videojocs ». *Avui*, Quadern de Teatre, 11 septembre, 55.
- . 2009. « Teatre català i dramàtúrgia europea ». Dans *Actes del Catorzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, 1, ed. K. Faluba et I. Szijj, 345–356. Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes.
- . 2013. « El teatre català i espanyol ». *Estudis Escènics* 39–40 (estiu) : 207–265. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/20047>.
- Molner Closas, Eduard. 2008. « Sala Beckett, tot un any de dramàtúrgia catalana ». *Serra d'Or* 580 (avril) : 91–93.
- Molner, Eduard. 2009. *Sala Beckett. 20 anys*. Tarragona : Arola Editors.
- Peré, Rita. 2012. « Per un grapat de butaques ». *La Vanguardia*, Cultura/s, 7 novembre, 26–27.
- Planas, Eduard. 2002. *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona : Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.
- Ragué-Arias, Maria Josep. 1999. « La darrera generació teatral catalana del segle xx ». Dans *Deu lliçons sobre teatre : text i representació*, ed. J. Sala, 53–77. Girona : Universitat de Girona.
- . 2000. « Els joves dramaturgs i el compromís amb la realitat ». *Assaig de Teatre* 24 : 15–32. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145595>.
- Riera, Pere. 2011. « La dramàtúrgia catalana del segle XXI : deu anys d'autories fidels a l'espectador ». *Estudis Escènics* 38 : 73–84. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/18819>.

- Rosselló, Ramon. 1997. « Al voltant del teatre de l'absurd en el teatre català de postguerra ». Dans *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX, Primer Congrés Internacional de la Literatura Comparada (València, 15-18 abril 1997)*, ed. C. Benoit, F. Carbó, D. Jiménez et V. Simbor, 271-293. Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rosselló, Ramon. 1999. « El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista ». Dans *El teatre, eina política*, coord. K. Andresen, J. V. Bañuls et F. De Martino, 331-349. Bari : Levante editori.
- . 2000. « Sobre el realisme històric i el teatre-document ». *Caplletra* 28 : 145-158. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/288485/376580>.
- Sánchez, José Antonio. 2006. « Génesis y contexto de la creación escénica en España ». Dans *Artes de la escena y de la acción en España : 1978-2002*, ed. J. A. Sánchez, 15-33. Cuenca : Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sanchis Sinisterra, José. 1996. « Una poètica de la sostracció », pròleg à L. Cunillé, *Accident*. Barcelona : Institut del Teatre.
- Sansano, Gabriel. 2014. « De fosses i fantasmes. Memòria, trauma i identitat en l'escena catalana actual ». *Journal of Catalan Studies* : 4-22. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.anglo-catalan.org/oldjocs/17/Articles%20&%20Reviews/Versio%20pdf/01%20Sansano.pdf>.
- Santamaria, Núria. 2003. « De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada ». *Serra d'Or* 527 (nov.) : 56-59.
- Saumell, Mercè. 1996. « Performance Groups in Catalonia ». Dans *Contemporary Catalan Theatre*, ed. D. George et J. London, 103-128. Sheffield : The Anglo-Catalan Society.
- . 2005. « Els grups o l'altre teatre català ». Dans *L'escena del futur : Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, ed. F. Foguet et P. Martorell, 103-122. Vilanova i la Geltrú : El Cep i La Nansa.
- . 2010. « La escena teatral y las nuevas compañías teatrales en Cataluña ». *Pygmalión* 1 : 71-80.
- Sirera, Josep Lluís. 1993. « Una escritura dramàtica per als noranta : Notes de lectura ». *Caplletra* 14 (primavera) : 31-48. Consulté le 20 juillet 2016. <http://www.raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/299460>.
- . 1999. « El documento histórico como materia teatral. El caso del teatro catalán ». Dans *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, ed. J. Romera et F. Gutiérrez, 221-232. Madrid : Visor.
- Spregeburd, Rafael. 2006. « Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes ». *Pausa* 24 (jul.) : 16-30.

Écrire après la mort du théâtre : le théâtre post-post-dramatique de Tim Crouch et la scène anglaise contemporaine (UK)

Élisabeth Angel-Perez

Université Paris-Sorbonne

(VALE EA4085)

En 1995, Sarah Kane fait littéralement exploser le théâtre avec *Blasted*. En 1997, dans *Atteintes à sa vie*, Martin Crimp en proclame la mort :

— It's theatre — that's right — for a world in which theatre itself has died. Instead of the outmoded conventions of dialogue and so-called characters lumbering towards the embarrassing *dénouements* of the theatre, Anne is offering us a pure dialogue of objects: of leather and glass, of Vaseline and steel; of blood, saliva and chocolate. She's offering us no less than the spectacle of her own existence, the radical pornography — if I may use that overused word — of her own broken and abused — almost Christ-like — body (Crimp 1997, 50–51).

Et de fait, le début du XXI^e siècle en Grande-Bretagne, ne fait plus la part belle aux « *conventions démodées du dialogue entre de pseudo-personnages pataugeant jusqu'à un dénouement filandreux* ». Apparaît, au contraire, tout une palette de nouvelles pratiques qui interrogent les frontières du genre théâtral déclaré mort et enterré et le font entrer de plain-pied dans la post-dramaticité : l'action (le *drama grec*) ne se met plus en scène. Elle s'efface, paradoxalement au profit d'une parole réhabilitée qui la remplace et la reconfigure. Au bout de longues années d'un théâtre qu'après Alek Sierz d'aucun ont placé sous le signe du In-Yer-Face (Sierz 2001), théâtre où l'agression visuelle était pour ainsi dire matricielle, c'est à présent un théâtre In-Yer-Ear qui se réaffirme sous des formes particulièrement diverses. Tout se passe comme si la violence frontale avait atteint des limites infranchissables sous la plume de Sarah Kane, ou encore de Mark Ravenhill. Alors que Sarah Kane fait pousser des générations spontanées de tournesols géants et que les rats emportent des morceaux de cadavres vers les coulisses, la violence se relocalise dans l'emblématique, dans la métaphore scénique mais aussi, dans la narration et le discursif. Dans le sillage des dernières pièces de Kane (*Crave*, en 1998, et *4 :48 Psychosis*, en 1999) et des pièces de Martin Crimp fondées sur l'hypotypose (*The Treatment*, 1993), les textes de Caryl

Churchill (*Love and Information* en 2012, *Escaped Alone* en 2015) et de debbie tucker green (*Random*, 2008), par exemple, façonnent un théâtre de paroles et donnent à entendre ou même à « voir » des voix sur un espace théâtral où l'on ne passe plus jamais à l'acte : rien d'autre ne se passe que l'acte de parler et le parler en scène ne se fait parfois plus sous la forme attendue du dialogue ou de l'échange entre personnages mais sous une forme détricotée, dé-faite, qui nous rappelle qu'« il était une fois, un théâtre de dialogue » mais que ce théâtre n'a plus cours. Sous la plume de Caryl Churchill, de Crimp, Kane ou tucker green, on passe de personnages nommés à des « figures » (Ryngaert 2012) désignées par des lettres ou même numérotées, modalités de présence encore trop concrètes bientôt abandonnées : sur la scène de Kane en 1998 (*4 :48 Psychosis*) ou sur celle de Churchill en 2012 (*Love and Information*), plus de personnages nommés, plus même de lettres ou de chiffres qui signaleraient la présence d'une voix. Juste des tirets qui signifient que la parole est prise et parfois plus de tiret du tout, ce qui permet de penser que précisément, elle ne l'est pas : « Just a word on a page and there is the drama », écrit Sarah Kane (Kane 1998).

Plus perturbant encore, la violence n'est plus contenue sur la scène dans un espace de fiction délimité par elle ; elle s'échappe du cadre de l'espace dramatique et contamine l'espace scénique tout entier jusqu'à l'espace du spectateur : le succès des pratiques du théâtre immersif (comme *Punchdrunk*, par exemple¹) est le gage de ce débordement. La frontière entre le réel et la fiction se floute, entraînant une confusion entre théâtre et performance et faisant éclore un mode (voire un genre ?) nouveau auquel Josette Féral a donné le nom judicieux de « théâtre performatif » (Féral 2011). Le théâtre verbatim, et son chef de file David Hare, contribuent largement à organiser la déconstruction de l'opposition binaire entre réalité et fiction. *Via Dolorosa* ou *Berlin/Wall* sont des pièces conçues pour être dites (jouées ?) par l'auteur seul en scène, qui chorégraphie son propos et livre ses réflexions sur une situation politique donnée, le conflit israélo-palestinien dans la première, les murs ou barrières qui s'élèvent dans le monde, dans la seconde. D'autres pratiques scéniques, comme celles de Tim Etchells et *Forced Entertainment* (*The Coming Storm*), « entre théâtre et performance », écrit Jo-

1 *Punchdrunk* est une compagnie de théâtre immersif. Depuis 2000, *Punchdrunk* crée des spectacles qui invitent le spectateur à se promener dans un décor original et à choisir lui-même le parcours qu'il va suivre entre plusieurs possibilités. *Sleep No More* est peut-être leur chef-d'œuvre. Le spectateur se dessine durant trois heures un parcours unique dans des dizaines de pièces qu'abritent des entrepôts désaffectés réaménagés pour l'occasion dans cette réécriture du *Macbeth* de Shakespeare.

seph Danan (Danan 2013), ou peut-être parfois entre performance et auto-fiction, négocient un nouveau « contrat de spectacle » (March 2010). C'est à ce nouveau mode théâtral que je voudrais ici m'intéresser.

Sur la scène du XXI^e siècle, c'est probablement Tim Crouch qui incarne le mieux cette réinvention du théâtre et c'est son œuvre que je prendrai ici comme gage de ce nouvel élan du dramatique qui, paradoxalement, jaillit du cœur même de sa négation. À entrer de plain-pied dans un rejet du drame et de ce qu'il compte de fiction, Crouch refonde le drame, le renforce et ressuscite la toute-puissance de la fiction là même où elle semblait avoir été éradiquée : le rejet du dramatique, son démantèlement systématique et annoncé, relégitime le dramatique. Le théâtre performatif de Tim Crouch définit une nouvelle modalité de la fiction en scène, une fiction d'après la mort du théâtre : il élabore un théâtre nouveau qui dit, pourtant sur le mode de l'antiphrase, l'impossible sortie du drame.

Un théâtre de spectateur(s) : déconstruire le dramatique

Le théâtre de Tim Crouch (1964) frappe par l'insolite de tout ce qui le compose : insolite du texte ou script, non-conformisme des dispositifs scéniques, étrangeté du jeu et de là, révolution de la réception par le spectateur. C'est précisément sur le paradoxe d'un théâtre recréé dans le lieu même de son éradication que Tim Crouch inscrit son œuvre qui compte parmi les plus originales de la scène anglaise contemporaine. *My Arm* (Traverse theatre, Edimbourg, 2003), *An Oak Tree* (Traverse theatre, 2005), *ENGLAND* (Fruitmarket Gallery, Edimbourg, 2007), *The Author* (Royal Court Theatre, 2009), et pour finir *Adler and Gibb* (Royal Court Theatre, 2014) sont autant de tentatives de déconstruction/refondation du genre.

Tim Crouch est acteur de formation. Mieux, il est acteur intrinsèquement et joue presque systématiquement dans ses propres pièces. Néanmoins, Tim Crouch n'est pas un acteur comme les autres : chez lui, point de costume, de travestissement ni de changement d'identité patents. C'est dans le minimalisme qu'il travaille l'art de l'acteur et, tant dans les pièces qu'il écrit que dans sa pratique d'acteur, c'est le concept même de théâtre qu'il met à nu et qu'il réinvente. Toutes ses pièces se lisent comme une tentative de cerner au plus près le théâtre non pas comme art de la représentation ou du spectacle, mais comme un art conceptuel à part entière : « Theatre at a very pure level is what we've talked about here: the notions of transformation »² (Ilter 2011, 403).

2 « Le théâtre dans son état le plus pur, a à voir avec ce dont nous venons de parler : les notions de transformation » (ma traduction sauf quand indiqué différemment).

Dans sa première pièce pour adultes, *My Arm* (2003), Crouch prend pour point de départ la frustration qui a été la sienne en tant qu'acteur professionnel travaillant sur un type de théâtre fondé sur le texte et le réalisme psychologique. Il déclare, comme le rappelle Seda Ilter, que pour faire advenir le théâtre, les acteurs ne doivent pas nécessairement incarner un personnage et que la « transformation théâtrale » ne ressortit pas uniquement du « donné », c'est-à-dire de la performance sur la scène mais bien plutôt de la réponse imaginative apportée par le public à ce qu'il voit sur la scène :

[...] in order for theatre to 'happen', actors do not necessarily have to stand in for characters, through either psychological or physical impersonation, or through costumes or make-up. Crouch argues that theatrical transformation is not simply and only based on the 'given', the tangible onstage performance, but on the audience's imaginative interpretation of and response to what they are watching on stage³ (Ilter 2011, 395).

Dès cette première pièce, Crouch est lui-même en scène, donnant ainsi le coup d'envoi à une pratique qu'il généralisera dans ses pièces à venir. La pièce raconte l'histoire de cet homme qui, alors enfant de dix ans et parce qu'il n'avait rien d'autre à faire, a levé le bras et ne l'a jamais baissé : « At the age of 10, for want of anything more meaningful to do, I put my arm above my head and kept it there. Now, thirty years on, I'm so full of meaning it's killing me⁴. »

La pièce explique comment l'enfant au bras levé est devenu l'icône de la résistance, quel que soit son objet. Cependant, toute la pièce se construit sur un paradoxe fondateur d'une esthétique : Crouch, comme plus tard dans *The Author*, ne fait aucun des gestes qu'il dit pourtant faire. Il ne lève pas une seule fois le bras dans la pièce, inscrivant ainsi le théâtre dans un irréel du présent où la voix convoque alors ce que le corps ne montre pas dans le lieu même où il lui incombe de le faire. Le bras levé n'existe que dans le discours et dans l'imagination du public.

3 « ... pour que le théâtre " se produise ", les acteurs ne doivent pas nécessairement porter leur personnage par une incarnation de sa psychologie ou de son physique, ni par les costumes ou le maquillage. Crouch soutient que la transformation théâtrale ne se fonde pas uniquement sur le " donné ", la performance manifeste qui a lieu sur scène, mais sur l'interprétation imaginative du public en réponse à ce qu'ils sont en train de regarder ».

4 « À l'âge de 10 ans, parce que je n'avais rien de mieux à faire, j'ai levé mon bras au-dessus de ma tête et je l'y ai laissé. À présent, trente ans plus tard, je suis tellement plein de sens que ça me tue » (<http://www.timcrouchtheatre.co.uk>, consulté le 20 juin 2016).

En outre, le spectateur, à qui Crouch, seul en scène, emprunte un certain nombre d'objets (passeports, rouge à lèvres, miroirs, journal, etc.) qu'il transforme en accessoires, se découvre une présence en scène grâce à ces objets qui lui appartiennent et qui le représentent métonymiquement. Le spectateur oscille donc perpétuellement entre la proposition fictionnelle à laquelle il se laisse aller sous le coup de l'opération mimétique et son rejet avéré et manifeste. C'est cet entre-deux que Crouch travaille dans toutes ses pièces et c'est là que, selon moi, il se met en position de refonder le drame à l'endroit même où il donne l'impression de l'invalider.

Crouch propose un moment artistique qui ressortit à la fois du théâtre, de la performance et de l'installation de plasticien. Plus que spectateur à proprement parler — et aucune des pièces de Crouch ne figent le spectateur sur son siège —, le public peut aborder les pièces comme le promeneur qui découvre une installation d'art contemporain. C'est du reste, de manière explicite et en guise d'invitation à un autre regard, un musée que Crouch choisit comme lieu de prédilection de sa pièce *ENGLAND*, créée à la Fruitmarket Gallery d'Édimbourg dans le cadre du Fringe Festival de 2007. Crouch précise que l'espace du musée ne devait être soumis à aucun ajustement ou adaptation qui aurait pu le transformer en théâtre ; c'est le musée tel que de toute éternité qui s'offre au visiteur et spectateur encore inconscient de son statut :

We are just in a gallery, I want the gallery to remain a gallery and not to be transformed into a theatre. Thus, we don't do anything to the space; there are no posters outside saying that there is a play on; you come to a gallery, and in the process of being in a gallery, we start to take you somewhere else, not through material transformation, not through sets, not through anything like that, but through language, through text⁵ (Crouch in Ilter 2011, 401).

Le visiteur devient spectateur involontaire lorsque au milieu de sa visite il est pris à parti par les deux acteurs/performers de la pièce, Tim Crouch et Hannah Ringham (co-fondatrice en 1997 du collectif de perfor-

5 « On est tout simplement dans un musée, je veux que le musée reste un musée et ne soit pas transformé en théâtre. Par conséquent, on ne change en rien l'espace : il n'y a pas de posters à l'extérieur qui diraient qu'il y a une pièce de théâtre à l'intérieur ; vous allez au musée, et au milieu de votre visite, nous commençons à vous emmener ailleurs, pas à la faveur d'une transformation matérielle, pas avec un décor, pas avec quoi que ce soit de ce genre, mais par l'action du langage, par l'action du texte. »

mers SHUNT⁶) qui investissent tous deux le même rôle si bien que le personnage qu'ils (des)incarnent, est un(e) l'amant(e) malade en attente de transplantation cardiaque d'un riche marchand d'art. La pièce se déroule au rythme d'un cœur qui bat de plus en plus lentement. Le personnage se dissout dans cet « impersonnage », théorisé par Jean-Pierre Sarrazac, à la fois homme et femme, singulier et pluriel, « transpersonnel » en somme (Sarrazac 2012, 232) :

We remove ourselves away from character to such a degree that you don't know if that character is male or female; we speak on behalf of the same character, but we never genderise that character⁷ (Crouch in Ilter 2011, 402).

La pièce, on le comprend aisément, propose explicitement une réflexion sur la migration, la transposition, la transpersonnalité, voire la transplantation dont le versant clinique (la transplantation cardiaque) constitue le fil rouge de l'histoire :

Forget thoughts of skinheads or nostalgia, *ENGLAND* is about an empire of a different kind — one of transmigrations and transplantations. It's the story of one thing placed inside another: a heart inside another person's body, a culture inside another country's culture, theatre inside a gallery, a character inside an actor, a play inside its audience⁸ (<http://www.timcrouchtheatre.co.uk>, 20–6–2016).

Le public est intégré au dispositif théâtral dans *ENGLAND*, ce qui sera porté à son comble dans *L'Auteur*, pièce qui remporte un vif succès en 2009 et vaut à Tim Crouch une reconnaissance académique forte.

The Author fonctionne dans un dispositif qui nie explicitement et plus encore que *ENGLAND* qui conservait, grâce à l'espace muséal, une forte dimension spéculaire entre regardants et regardés. Dans *The Author*, cette opposition binaire est caduque. De manière plus exacerbée encore que pré-

6 SHUNT est un collectif de performers, créé en 1998, dont les spectacles sont immersifs et « site-specific ».

7 « Nous nous éloignons du personnage à tel point qu'on ne sait pas si le personnage est un homme ou une femme ; nous parlons au nom du même personnage, mais nous ne genrons jamais ce personnage. »

8 « Oublions les skinheads ou la nostalgie, *ENGLAND* est un piège à propos d'un empire d'un autre ordre, un empire où s'effectuent transmigrations et transplantations. C'est l'histoire d'une chose placée dans une autre : un cœur dans le corps d'un autre, une culture dans la culture d'un autre, du théâtre dans un musée, un personnage dans un acteur, une pièce dans son public. »

cédemment, *L'Auteur* se donne véritablement pour post-dramatique : la pièce déconstruit la structure, le personnage, l'intrigue et surtout, radicalise plus encore le floutage de la frontière entre notre monde « réel » et le monde fictif créé par la scène. Pour Lehmann, rappelons-le, le théâtre dramatique est fondé sur le primat d'un « cosmos textuel fictif » régi par des « principes de narration ainsi que (par) l'ordre d'une fable » (Lehmann 2002, 20). C'est précisément cette caractéristique que la pièce de Crouch interroge de manière subtile.

Le dispositif choisi par Crouch annule la dichotomie scène/salle :

The Author is set in the Jerwood Theatre Upstairs at the Royal Court even when it's performed elsewhere.

This is a play that happens inside its audience. As the audience enter the space, they encounter two banks of seating, facing each other, comfortably spaced apart but with no 'stage' in between. This must not be a *confrontational* configuration. The request the play makes is for us to be okay about ourselves, to gently see ourselves and ourselves seeing. There should be plenty of warm, open space in the play. The audience should be beautifully lit and cared for. When the audience is asked questions, these are direct questions that the audience are more than welcome to answer — but under no pressure to do so.

The actors are unspectacularly seated throughout the audience⁹ (Crouch 2009, 18).

L'idée de Crouch est de replacer le théâtre, non pas sur une scène fût-elle conçue différemment, mais dans le public. A cette fin, il conçoit plusieurs pratiques scéniques qui visent à « minimiser ce qui se passe sur scène afin de maximiser ce qui se passe dans le public » (Ilter 2011, 395)¹⁰. Dans *The Author*, Crouch se débarrasse littéralement de la scène et le public devient le nouveau lieu de l'action théâtrale. Plus encore que chez Brecht dont le théâtre vise à faire réagir le public, le théâtre de Crouch impulse une dy-

9 « *L'Auteur* se joue au Jerwood Theatre Upstairs, au théâtre du Royal Court — même quand la pièce est jouée ailleurs. | C'est une pièce qui se passe dans le public. Lorsque le public pénètre dans la salle, il découvre deux bancs en vis-à-vis, bien séparés l'un de l'autre et il n'y a aucune "scène" entre les deux. Le dispositif n'est en rien frontal. La pièce nous invite à nous sentir bien avec nous-mêmes, à nous considérer nous-mêmes (et la vision de nous-mêmes) avec délicatesse. La pièce est profondément chaleureuse, c'est un espace ouvert. Le public doit être bien éclairé et traité avec soin. Quand le public est interrogé, on s'adresse directement à lui et il a tout loisir de répondre — sans toutefois subir aucune pression. | Les acteurs sont discrètement assis au milieu du public » (*L'Auteur*, trad. Jean-Marc Lantéri, inédit).

10 « In essence, strategies that "minimalize what's happening on stage" in order to "maximize what's happening in the audience" ».

namique créatrice chez le spectateur. Le public devient littéralement l'auteur, au moins au même titre que l'auteur : le public est, somme toute, « autorisé » (« authorized »), comme l'écrit Steven Bottoms (Bottoms 2009). Crouch, de fait, pousse le principe du dialogisme passif dont Bakhtine fait état dans *Esthétique et théorie du roman* à son expression la plus radicale. Le dialogisme passif selon Bakhtine est fondateur de tout langage adressé : on parle de la manière dont on parle parce qu'on s'adresse à un public particulier, lequel prend, sans même s'en rendre compte, une part essentielle dans mon discours (tant dans son contenu que dans sa forme), au point même parfois qu'il en devient presque plus l'auteur que moi-même (Bakhtine 1975). C'est cette délégation du principe d'« autorité », qui n'est pas sans rapport avec la démarche psychanalytique, que Crouch développe et affine tout au long de ses pièces et en particulier dans *The Author*. « In my plays, I don't spoon-feed the audience into a state of inaction » déclare Tim Crouch¹¹ (Ilter 2011, 399).

Le spectateur s'émancipe et l'auteur abandonne de fait l'autorité sur le texte, comme Crouch le dit explicitement et le met en actes à la fin de *The Author* :

The writing is leaving the writer.

The death of the author.

TIM leaves the auditorium.

The houselights come up. The doors of the theatre are opened.

CHRIS remains.

Space. More space.

End¹² (Crouch 2009, 60).

Davantage d'espace pour le spectateur qui prend le contrôle de l'histoire, de sa propre histoire aussi. On voit bien là comment la technique de floutage des frontières que pratique Crouch systématiquement vient déconstruire l'idée d'une fiction dramatique et mettre à mal le drame. Pour autant, c'est précisément au cœur de la dédramatisation que renaît la fiction.

11 « Dans mes pièces, je ne traite pas le public comme un bébé ; je ne lui donne pas à manger à la petite cuillère pour le rendre passif ».

12 « L'écriture abandonne l'écrivain./ *La mort de l'auteur./ TIM quitte la salle./ Les lumières sont rallumées. Les portes du théâtre s'ouvrent./ CHRIS demeure./ De l'espace. Plus d'espace./ Fin. »*

L'irréel du présent : refonder le théâtre au lieu même de son éradication

Lorsqu'il parle de ces spectacles, Crouch utilise le mot « pièces » de théâtre, en anglais « plays ». Autant dire qu'il n'abandonne pas l'idée du « dramatique » (un texte sous-tendu par une fiction et mis en action), pour ambiguë que soient les rapports qu'elle entretient avec la performance.

I make it very evident that my works are plays. In the opening exchange of *An Oak Tree*, I say to the actor, 'Do you have any questions?', and they say 'no' and I say 'nothing?', and they ask: 'how long is it?'. Then, I go 'what?', and get them to say 'the play'. It is really important that they name 'the play' as a play, because *An Oak Tree* feels like a play¹³ (Ilter 2011, 402).

The Author fournit, là encore, un exemple de choix pour bien saisir la subtile transformation qui permet aux « acteurs/performers » sur scène d'être à la fois eux-mêmes (je les mentionnerai sans majuscules : l'auteur, les acteurs) et un autre légèrement décalé (l'Auteur, les Acteurs). La pièce met en scène le public et quatre « (im)personnages », l'Auteur (Tim Crouch en personne), les Acteurs (qui portent les prénoms des acteurs qui tiennent le rôle) qui disent avoir joué dans une précédente pièce de Tim Crouch, une pièce dont on découvre qu'elle ressemble étonnamment à *Blasted* de Sarah Kane qui avait fait scandale en 1995 au Royal Court, c'est-à-dire une pièce à la violence frontale (In-Yer-Face) facilement identifiable. La pièce met également en scène un Spectateur (lui aussi nommé en fonction de l'acteur qui tient le rôle : dans le texte publié, il se nomme Chris). Trois temporalités se superposent : le *hic et nunc* du partage d'expérience entre l'Auteur Tim, les spectateurs (nous et Chris, le Spectateur) et les Acteurs (le présent, première temporalité) qui disent avoir joué la/une pièce traumatisante dans ce même théâtre, du même Tim Crouch, dans ce même lieu, le Royal Court Theatre. La pièce prend alors un tour métacritique : *Blasted*, dont le titre n'est jamais cité explicitement devient objet d'étude et Tim, l'alter-ego de Kane, justifie les choix dramaturgiques qu'il avait faits pour cette pièce In-Yer-Face. Tim parle par la bouche de Kane, comme par exemple lorsqu'il déclare que ne pas représenter la violence c'est ne pas la reconnaître : « if we do not repre-

13 « Je rends manifeste le fait que mes œuvres sont des pièces. Dans l'échange d'ouverture de *Un Chêne*, je demande à l'acteur, "tu as des questions ?" et ils répondent "non" et j'insiste "aucune ?" et ils demandent : "ça dure combien de temps ?". Et alors je leur demande "quoi donc ?" dans le but de leur faire dire "la pièce". Il est très important qu'ils appellent "pièce" la pièce, parce que dans *Un Chêne* on se sent comme dans une pièce. »

sent them (these pictures) we are in danger of denying their existence » (32), qui est une citation presque verbatim de la justification donnée par Kane à sa propre représentation de la violence :

When I read *Saved*, I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought ... if you are saying you can't represent something, then ... you are denying its existence, and that's an extraordinarily ignorant thing to do¹⁴ (Kane 1996).

Le Spectateur, Chris, pose des questions et expose sa pratique de spectateur habitué à voir viols, énucléations et bébés mangés. Nous spectateurs, sommes conviés, aux côtés de l'acteur-Spectateur Chris à participer au dialogue. Nous sommes donc contraints d'endosser le rôle de Spectateurs voyeurs et friands de violence auxquels nous avons néanmoins du mal à nous identifier. Le spectateur devenu Spectateur peut intervenir dans le dialogue à tout instant et même en orienter le cours et on comprend donc que *The Author* se construit au carrefour de la pièce de théâtre, de l'écriture de plateau et du happening. Les acteurs sont et jouent les Acteurs, l'auteur *est* l'auteur mais *joue* aussi le rôle de l'Auteur :

In *The Author*, transformation happens very subtly. I am transformed but I am transformed just by a tiny shift in axis of perception. I still look like me, I speak like me, I wear my clothes. The transformation of me into fictional me, when it happens, happens through the audience's recalibration of who I am, not through anything I have done — and this is achieved through the narrative¹⁵ (Ilter 2011, 401).

Tim auteur fictif se superpose à Tim Crouch, puisque Tim Crouch, on le sait, n'a jamais écrit de pièce violente à la manière de *Blasted* de Kane.

La deuxième temporalité nous emmène dans le passé, c'est-à-dire le temps où les Acteurs ont supposément joué la pièce de Tim qui les a traumatisés. Si l'opposition « vraie vie / scène fictive » est déconstruite, mettant à mal, en apparence du moins, la fiction réintégrée à notre « réel », il est pourtant frappant de voir émerger un nouveau type de fiction, qui invite

14 « Quand j'ai lu *Sauvés*, j'ai été profondément choquée par la lapidation du bébé. Mais ensuite je me suis dit ... si on dit qu'on ne peut pas représenter quelque chose, alors ... on nie son existence, et ça c'est extraordinairement borné. »

15 Dans *L'Auteur*, la transformation se fait de manière très subtile. Elle m'affecte mais elle m'affecte juste par un minuscule décalage dans l'axe de perception. J'ai toujours la même apparence, je parle comme moi, je porte mes vêtements. La transformation de moi en moi de fiction, quand elle se produit, se produit en raison du recalibrage de mon identité par le public, et non en raison de quoi que ce soit que j'aurais fait — et cela se produit grâce au récit.

à une nécessaire réévaluation de son périmètre : Crouch profite de ce moment d'échange pseudo-naturel pour créer un troisième espace-temps qui vient faire progresser la dialectique : l'irréel du présent.

De fait, alors que la deuxième temporalité (le passé) se prolonge jusqu'au dîner de clôture du spectacle à la fin duquel Tim avoue avoir violé le bébé de son actrice qui dormait dans son bureau, une troisième temporalité, fantasmée celle-là, émerge de cette confession post-dramatique. L'acte « impardonnable » déclenche la mise à mort de l'Auteur par lui-même, un suicide que Tim nous présente comme en temps réel et qui vient littéraliser la mort de l'auteur dans son théâtre (au profit du spectateur et de sa créativité). J'appelle cette troisième temporalité celle de l'irréel du présent parce qu'elle ouvre un univers parallèle au présent : la conversation que nous Spectateurs sommes en train d'avoir avec l'Auteur et les Acteurs est entrecoupée de moments de récits durant lesquels l'Auteur raconte qu'il est, en ce moment même, en train de mettre fin à ses jours dans le sous-sol d'un bâtiment à l'insu de tous dans la banlieue londonienne¹⁶ (Crouch 2009, 27). L'Auteur raconte comment au moment où il nous parle, il pleure et se saigne à mort dans un sarcophage rempli d'eau chaude. Le dédoublement du temps de l'écriture est ici littéralement incarné sur scène avec une dissociation presque palpable entre le sujet parlant — l'auteur — et l'histoire dont il est l'acteur ou plutôt le non-acteur (puisque cette action est racontée mais vouée à n'être jamais représentée, et pour cause). Le temps de la narration est le présent et le mode, le seul mode théâtral qui reste pour qui ne peut pas être dans deux lieux en même temps et dans deux temporalités simultanées, celui de l'hypotypose :

I hold on to the grips on either side and lower myself down. I reach up for the handles of the trap-door hatches and bring them together, closed above my head. Like this.

The actor demonstrates the action.

Can you see?

I lie back in the warm salt solution and my body bobs up like a cork! It's wonderful! The light inside the tank is still on [...]. The music they have been playing has faded out. I am gripped with panic, ha ha. I don't yet feel able to switch out the light.

16 « entombed in the basement of a building. On the outskirts of a city. ... the celebrated author. His location unknown to his wife and children and to the world! The famous playwright. Darling of the universities ».

Not that there's anything to see. I tip my head forward and look down at my toes and then back up to the roof of my coffin!¹⁷ (Crouch 2009, 26–27).

Ce que convoque l'auteur, par sa description minutieuse et par les gestes « creux », puisque détachés des objets et de l'impact qu'ils sont censés avoir, c'est l'imagination, le faire-image, dans l'esprit du spectateur, de ce qui ne se déroule pas sur scène. Ce dédoublement au temps présent n'est pas étranger aux pratiques qui ont cours sur les réseaux sociaux où l'internaute s'invente une vie parallèle. Crouch est expert en la matière, qui invite à un avant ou à un après de ses pièces sur son site ou sur des liens spécifiques qui prolongent le spectacle dans un espace temps qui, par nature, échappe au binarisme réalité/fiction.

Se produit alors le paradoxe suivant : dans une pièce qui nie le principe de l'incarnation et qui opte pour le remplacement de la mimesis par la diégèse, le seul recours au dramatique, donc à l'action, concerne précisément ce qui n'est pas en train de s'accomplir et relève donc de la fiction, bien que le temps de la narration nous invite à vivre les faits comme s'ils étaient authentiques. L'Auteur n'hésite pas à « mimer » ce qu'il est en train de ne pas faire (« The actor demonstrates the action »). De la même manière que le garçon devenu adulte de *My Arm* ne lève jamais le bras qu'il dit avoir levé le jour de ses dix ans pour ne plus jamais le baisser, l'Auteur dans *The Author* entreprend de nous raconter performativement des histoires qu'il n'a pourtant jamais vécues. Le travail sur le geste est essentiel pour comprendre ici le jeu subtil que Crouch entretient avec notre système cognitif. C'est donc au cœur d'un théâtre qui se donne comme épique (fondé sur la narration) que paradoxalement se refonde le dramatique (l'action) en déconstruisant l'opposition entre réalité et fiction par une temporalité au présent qui à la fois nie et relégitime la possibilité d'une fiction. La fiction qui au théâtre s'incarne et crée ainsi la suspension d'incrédulité (Coleridge parle de « suspension of disbelief ») s'ancre dans le discursif mais retient du protocole théâtral l'authenticité qu'on lui attribue : l'auteur, devant nous, nous dit ce qu'il fait, nous empêchant de remettre en question la véracité de son propos, tout en nous privant de la preuve oculaire. Il nous parle sur le mode de la confi-

17 « Je m'agrippe aux bords et je me plonge dans l'eau. Je saisis les poignées intérieures des deux battants et je les rabats au dessus de ma tête. Comme ça. / *L'auteur fait le geste correspondant à l'action.* / Vous voyez ? / Je suis couché dans l'eau salée et mon corps flotte comme un bouchon ! C'est merveilleux ! La lumière dans le caisson est toujours allumée. Je flotte en suspension. La musique qu'ils passaient s'est arrêtée. Je suis pris de panique, ah ah. Je ne me sens pas prêt à éteindre la lumière. Ce n'est pas qu'il y ait grand chose à voir. Je lève la tête et l'abaisse vers mes orteils et puis je la relève vers le toit de mon cercueil ! »

dence et recréé ainsi la relation privilégié qui liait le personnage au spectateur dans le monologue ou dans le soliloque du théâtre classique ou shakespearien. Comment remettre en question ce que l'auteur affirme en temps réel et nous adresse à nous qui partageons le même espace-temps que lui ?

Pour sortir du post-dramatique

En apparence, le théâtre de Crouch correspond en tous points à ce que Lehmann identifie comme le propre du théâtre post-dramatique : ses spectacles se fondent sur la déconstruction de l'opposition entre représentation et « présentation », ils menacent la double énonciation et mettent en place une dramaturgie post-mimétique ou mimétique d'un autre ordre. Ils « dédramatisent » le drame, pour le dire avec Peter Szondi et JP Sarrazac en abolissant « le cosmos textuel fictif » dont on a vu qu'il constituait la marque ontologique du drame selon Lehmann : aucun dispositif illusionniste qui nous plongerait dans une fiction, mais au contraire une intégration systématique du spectateur dans le processus créateur, présence de l'auteur lui-même au milieu de l'espace esthétique (les catégories de scènes et de salle sont caducs), soit dans le rôle de l'Auteur, soit dans celui d'un (im)personnage alors même qu'on reconnaît l'auteur. Pour autant, une « redramatisation » se fait néanmoins jour, différente, non pas globale mais parcellaire, soit comme dans *The Author* parce que le récit de fiction (ce que l'auteur est en train de ne pas faire dans la cave londonienne) naît précisément de l'opération de démantèlement de la fiction : l'histoire nous est livrée à nous, sur le mode de la confiance, dans une nouvelle modalité du dialogue qui n'est plus à penser entre personnages mais entre l'impersonnage et le spectateur. Jean-Pierre Sarrazac parle, à ce propos, d'une « redialogisation » du drame moderne (Sarrazac 2012, 246), soit, comme dans *ENGLAND*, ou *An Oak Tree*, parce que le spectateur est propulsé dans une autre dimension l'espace de sa visite. Les techniques déconstructionnistes à l'œuvre dans le théâtre de Crouch par le truchement de l'auteur en scène réinsufflent du dramatique dans le post-dramatique. On pourrait dire que le post-mimétique, fondé sur une diégèse qui garderait mémoire d'une mimésis passée, démantèle le dramatique tout en relégitimant la fiction.

Toutefois, il s'agit d'une approche de la fiction qui est bien différente de celle qui anime le théâtre traditionnel. Crouch propose une manière d'adaptation de l'autofiction — ce genre plutôt jusqu'à présent réservé au roman —, au théâtre. Si les pièces de Crouch ne relèvent pas de la catégorie de l'autofiction telle qu'elle a été définie en première instance, comme le rappelle Laurent Jenny (Jenny 2003), par Serge Doubrovsky, c'est-à-dire une écri-

ture associative, au plus près du magma intime, proche de la psychanalyse, une écriture qui laisserait parler le ça, par opposition à l'écriture autobiographique qui organiserait et contrôlerait la mise en scène du moi (Doubrovsky 1980, 188)¹⁸, elles s'élaborent néanmoins autour de la construction d'un sujet qui se parle, se raconte et de là ne peut échapper à une autofictionnalisation. Laurent Jenny, dans son étude de l'autofiction, convoque la définition de Marie Darrieussecq — « l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui *dans le même temps* se dit sérieuse » (Darrieussecq 1996, 377) — et explique que « l'auteur d'autofiction tout à la fois affirme que ce qu'il raconte est vrai et met en garde le lecteur contre une adhésion à cette croyance. Dès lors, tous les éléments du récit pivotent entre valeur factuelle et valeur fictive, sans que le lecteur puisse trancher entre les deux » (Jenny 2003). Dans la pièce de Crouch, la valeur factuelle du récit a d'autant plus de poids que l'auteur est là devant nous, nous refusant presque la possibilité de l'imaginer mentir. Et c'est bien dans la quête d'une vérité que s'inscrit l'auteur.

La fiction, chez Crouch, n'a pas vocation à nous faire perdre de vue le réel, mais au contraire — et elle est brechtienne en ceci — de nous y ramener à un degré plus intense. Comme Bond qui se fait le défenseur de l'imagination mais à des fins et sur un mode différents, Crouch trouve un troisième terme à la dialectique qui oppose la fiction et le réel. Il déclare se passionner pour les vérités que renferme la fiction et par l'impossibilité de maintenir des catégories hermétiques :

I am excited about the truths that are contained within fiction. I am interested in that word 'uncertainty' — nothing is definite: so I am not definitely 'me' and I am not definitely 'not me'¹⁹ (Ilter 2011, 398).

Tout se passe comme si Crouch mettait en œuvre la conscience qu'il a que toute narration de soi est une fiction. Cette thèse, développée notamment par Judith Butler dans *Giving an Account of Oneself* (2005, *Le Récit de soi*)²⁰, et avant elle par Foucault, dans *Le Courage de la vérité*, trouve dans

18 « [...] le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible. La vraie "trace", indélébile et arbitraire, entièrement fabriquée et authentiquement fidèle » (Doubrovsky 1980, 188, cité à Jenny 2003).

19 « Les vérités qui sont contenues dans la fiction me fascinent. Le mot "incertitude" m'intéresse — rien n'est absolument certain : donc je ne suis pas absolument "moi" mais je ne suis pas absolument "pas moi" ».

20 « At the moment when we narrate we become speculative philosophers or fiction writers » (« Dès lors que nous narrons, nous devenons des philosophes qui spéculent et des auteurs de fiction ») (Butler 2005, 78).

les pièces de Crouch à s'appliquer à la scène. La pratique de Tim Crouch constitue comme une littéralisation de la thèse foucauldienne selon laquelle le tout dire, le dire-vrai (la *parrêsia*), se dit toujours par rapport à un écart, ce que Foucault appelle l'« altération » : « Il n'y a pas d'instauration de la vérité sans une position essentielle de l'altérité. La vérité, ce n'est jamais le même. Il ne peut y avoir de vérité que dans la forme de l'autre monde et de la vie autre », écrit Foucault dans les dernières pages du livre (Potte-Bonneville 2009). Crouch propose, et c'est en cela très proche de Foucault, une mise en mots de soi fondée sur une pratique imaginative qui aurait vocation à révéler la « vérité de la vie ». Chez Crouch, ce ne serait pas seulement, comme l'avance Judith Butler, parce que l'on n'est jamais en possession de tous les éléments de sa vie et que l'origine de celle-ci se trouve dans le récit des autres (de l'autre, de ses parents, etc.)²¹ que le récit de soi devient nécessairement œuvre de fiction, mais parce que l'homme qui se raconte ne peut toucher la vérité que dans l'autre qui le fonde éthiquement en ayant le courage de la vérité. Les gestes non accomplis mais narrativisés de Crouch — le bras (non) levé, l'Auteur (non) pédophile, l'Auteur (non) suicidé — sont peut-être les nouvelles modalités de ce parler-vrai.

Les dispositifs scéniques élaborés par Crouch participent concomitamment de la fiction et de son rejet. Lorsque nous sommes Spectateurs, nous sommes aussi, de fait, spectateurs et nous existons donc pendant le temps de la pièce dans un espace-temps qui est à la fois celui du drame et de sa négation. Le « théâtre performatif » de Tim Crouch, oxymorique par définition, est et n'est pas du drame. Il neutralise et déconstruit le binarisme qui oppose un théâtre dramatique à la performance qui abolit la différence entre espace scénique et espace dramatique et se situe dans cette niche d'indécidabilité entre réel et fiction. Toutefois, la fiction régénérée au cœur même de son éradication est bien une fiction d'un autre ordre. Elle permet de toucher à des sphères autrement inatteignables. Crouch, en procédant à un démantèlement méthodique du théâtre dramatique refonde le drame, esthétiquement mais aussi et surtout éthiquement. L'avenir du drame pour Crouch passe donc par l'étape post-dramatique en tout point nécessaire à la réinvention d'un drame d'un autre ordre, post-post-dramatique en somme. Comme redynamisé par l'imagination du public, ce drame nouveau nécessite de repenser les contours du lieu théâtral et de redéfinir, à l'heure où les écritures de plateaux ont la part belle dans la création théâtrale, le principe même d'auctorialité.

21 J'ai exploré cette piste dans « Entre performance et théâtre : l'auteur sur la scène anglaise contemporaine » (Clothilde Thouret, dir., *Le Dramaturge sur le plateau* (2016), Paris : Garnier).

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl. 1975. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Bottoms, Stephen. 2009. « Authorizing the Audience : The Conceptual Drama of Tim Crouch ». *Performance Research* 14 (primavera) : 65–76.
- . 2011. « Introduction Tim Crouch, The Author, and the Audience ». *Contemporary Theatre Review* 21,4 : 390–393.
- . 2011. « Materialising the Audience : Tim Crouch's Sight Specifics in ENGLAND and *The Author* ». *Contemporary Theatre Review* 21,4 : 445–463.
- Butler, Judith. 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York, Fordham UP.
- Darrieusecq, Marie. 1996. « L'autofiction, un genre pas sérieux ». *Poétique* 107 (set.) : 372–373.
- Crimp, Martin. 1997. *Attempts on Her Life*. Londres, Faber.
- Crouch, Tim. 2003. *My Arm*. London : Oberon.
- . 2005. *An Oak Tree*. London : Oberon.
- . 2007. *ENGLAND*. London : Oberon.
- . 2009. *The Author*. London : Oberon.
- . 2014. *Addler & Gibb*. London : Oberon.
- . 2011. « *The Author* : Response and Responsibility ». *Contemporary Theatre Review* 21,4 : 416–422.
- Danan, Joseph. 2013. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Paris : Actes Sud.
- Dobrovsky, Serge. 1980. *Parcours critique*. Paris : Galilée.
- Féral, Josette. 2011. « Pour une poétique de la performativité : le théâtre performatif », *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà des limites*, 107–138. Montpellier : Entretemps.
- Foucault, Michel. 2009. *Le Courage de la vérité : Le gouvernement de soi et des autres. 1984*. Paris, EHESS / Gallimard, Seuil.
- Freshwater, Helen. 2011. « “You Say Something” : Audience Participation and The Author ». *Contemporary Theatre Review* 21,4 : 405–409.
- Ilter, Seda. 2011. « “A Process of Transformation” : Tim Crouch on *My Arm* ». *Contemporary Theatre Review* 21,4 : 394–404.
- Jenny, Laurent. 2003. « Cours sur L'Autofiction ». Consulté le 2 avril 2016. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>.
- Kane, Sarah. 1995. *Blasted*. London : Methuen.
- Kane, Sarah. 1996. Interview dans *The Times* (Janvier 1995), cité en avant propos à Mark Ravenhill, *Shopping and F***ing*. London : Methuen.
- . 2000. *4 :48 Psychosis*. London : Methuen.
- Lehmann, Hans Thies. 2002. *Le Théâtre post-dramatique*, trad. de Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche.
- March, Florence. 2010. *Relations théâtrales*. Montpellier : L'Entretemps.
- Potte-Bonneville, Mathieu. 2009. « “La vraie vie” ». Entretien avec Mathieu Potte-Bonneville autour du dernier cours de Michel Foucault au collège de France : *Le courage de*

la vérité ». *Cahiers philosophiques* 4,120 : 112-127. Consulté le 2 avril 2016. <http://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2009-4-page-112.htm>.

Ryngaert, Jean-Pierre, et Julie Sermon. 2012. *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*. Paris : Armand Colin.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne*. Paris : Seuil.

Sierz, Aleks. 2001. *In-Yer-Face Theatre*. London : Faber.

Ponts théâtraux et transferts temporels : théâtre du XIX^e siècle pour le XXI^e siècle (Catalogue)

Sharon G. Feldman

University of Richmond

En 1992, Richard Schechner, metteur en scène et théoricien nord-américain, faisait dans les pages de la revue *TDR* (*The Drama Review*) une observation qui fut jugée scandaleuse, en déclarant : « [T]heater as we have known and practiced it —the staging of written dramas— will be the string quartet of the 21st century: a beloved but extremely limited genre, a subdivision of performance » (Schechner 1992, 8)¹. Six ans plus tard, en 1998, encore étourdi par la fameuse affirmation (la condamnation plutôt) de Schechner, le théoricien et critique nord-américain W. B. Worthen attirait l'attention sur ce qu'il considérait un « préjugé disciplinaire » dans la manière de percevoir, généralement, la représentation théâtrale, à savoir jusqu'à quel point on la comprend en termes littéraires comme une manifestation artistique basée principalement sur l'expression de paroles provenant d'un scénario écrit (Worthen 1998, 1095–96). (Cela ne simplifie certes pas les choses que, dans les langues romanes, nous utilisons communément l'absurde expression « théâtre visuel », comme si cet autre type de théâtre, qu'on nomme généralement « littérature dramatique », était dépourvu de toute composante visuelle.) Selon Worthen, l'opposition dialectique classique et insoutenable entre le texte et la *performance* (ou la représentation) avait été mal interprétée et, dans le processus de ce manque de compréhension, la représentation du drame théâtral s'était vue réduite à une « notion incapacitante », une pure réitération d'un texte écrit (monolithique) qu'impose une sorte d'autorité littéraire ou textuelle à la conception de la mise en scène. Le processus, selon ce point de vue, correspond au type d'« appareil idéologique » que l'on associe typiquement au réalisme moderne, « emblème d'un conventionnalisme puissant mais coercitif ». La *performance*, au sens ethnographique (comme on dit la « *performance* de la vie quotidienne ») se pense dès lors comme une forme de résistance à cette autorité textuelle ou littéraire. L'écriture, à son tour, est soupçonnée : comme une reproduction analogique des hégémonies sociales, culturelles voire même coloniales.

1 « Le théâtre tel que nous le connaissons et le pratiquons — la mise en scène d'œuvres de théâtre textuelles — sera le quatuor à cordes du 21^e siècle : un genre très apprécié mais extrêmement limité, une subdivision de la notion de spectacle. »

S'il est vrai qu'une grande partie du théâtre moderne est à la fois coercitif et conventionnel, rempli de signes « vides », pour Worthen néanmoins, et même dans le contexte des traditions théâtrales les plus typiquement occidentales, ce n'est pas le texte qui prescrit le sens de la *performance* : c'est la construction du texte à l'intérieur de l'appareil spécifique de la « cérémonie » qui crée ce qu'il appelle la « force performative » (Worthen 1998, 1097–98). Citant l'exemple de Shakespeare, utilisé dans de nombreux pays comme une métaphore de l'impérialisme culturel, il soutient qu'une certaine complicité avec l'autorité n'est pas un fait fréquent dans les pratiques textuelles et que la culture de l'imprimé peut bien souvent jouer un rôle subversif par rapport aux systèmes de valeurs traditionnels ou de l'élite.

L'œuvre de Shakespeare, en fin de compte, fut créée à une époque historique où la transformation de la culture orale en culture lettrée était loin d'être terminée (Worthen 1998, 1099). De plus, il est rare de pouvoir parler d'un texte dramatique comme d'une notion statique, puisqu'il est habituel de consulter et/ou de générer plus d'une version du texte écrit pour une production théâtrale déterminée. Ainsi que l'a démontré Patrice Pavis dans les années 1980, avec sa sémiologie du théâtre, les limites du texte et de la *performance*, toujours dynamiques, sont toujours soumises à un questionnement, et tout type de compréhension profonde de cette relation devrait tenir compte des subtilités de leur dépendance mutuelle dans la production de la signification (ce que Pavis lui-même appelait « le métatexte de la mise en scène », appartenant à la sphère du spectateur ou du sujet percevant) (Pavis 1982, 149–53). Une *performance* peut produire une sensation de proximité du texte, mais l'autorité du texte est illusoire ; sa constitution elle-même n'est pas perdurable.

La performance, en effet, crée une sorte de pont entre le passé et le présent. Elle est inextricablement liée aux notions d'histoire, de mémoire et de répétition. Pour Joseph Roach, la création d'un spectacle théâtral est un processus de substitution ou de « subrogation » au moyen duquel nous ressuscitons ou réincarnons des vies passées. Elle nous permet de « préserver un sens de la relation avec le passé en prenant un contact physique avec les morts ». Le passé s'invoque et se re-convoque dans le présent, de telle manière que l'existence même du texte devient une conséquence de la représentation théâtrale au lieu d'un objet existant a priori. Dans cette « invocation et déplacement simultanés de l'original », la *performance*, en un certain sens, interroge le texte ; il ré-assigne son autorité, la dégage de son origine textuelle fantasmée (Roach 1998, 29)².

2 Voir aussi : Roach, *Cities of the Dead*.

C'est peut-être dans le cadre de l'adaptation théâtrale que ce processus se réalise de la manière la plus vive. Dans une adaptation, on voit comment le texte, tout en continuant de jouer un rôle spécifique, ne le fait pas nécessairement de manière autoritaire. Dans plusieurs productions théâtrales récentes on a pu voir comment certains directeurs catalans, par exemple, ont jeté un jour nouveau sur des œuvres du répertoire du XIX^e siècle en les soumettant à une esthétique contemporaine, parfois de type postdramatique, proposant une révision radicale du texte et le dotant d'une actualité nouvelle. Ce transfert temporel du texte ne constitue qu'un type, parmi d'autres, d'adaptation, inspiré, sans doute, par le fameux cri d'Artaud : « en finir avec les chefs-d'œuvre », dans l'intention de délier la mise en scène de l'apparente autorité du texte, tout en voulant aussi dialoguer avec une tradition dramatique (Worthen 1998, 1102).

Il est évident que l'adaptation d'œuvres du passé du répertoire classique dans un contexte ou une esthétique du présent ne constitue aucune nouveauté. On en a vu beaucoup d'exemples, spécialement du XIX^e siècle, dans des spectacles de metteurs en scène hors de Catalogne, comme Luc Bondy (qui a présenté à Paris ces jours-ci son adaptation d'Ivanov, d'Anton Tchekhov) ou Ivo van Hove (qui a signé une mémorable *Hedda Gable* de Hendrik Ibsen au New York Theatre Workshop, en 2004), sans parler de Declan Donnellan, Thomas Ostermeier ou Daniel Veronese. Évidemment, Ibsen et Tchekhov sont les principaux représentants du XIX^e siècle de ce phénomène transculturel et transtemporel, peut-être à cause de leur position à l'intersection du réalisme et du modernisme, ainsi qu'en raison de leur capacité à traiter des sujets éternels inspirant une série d'interprétations qui transcendent les particularités du temps et de l'espace (Clayton & Meerzon 2015, 3).

Parmi les exemples récents (c'est-à-dire, au XIX^e siècle) sous la direction de metteurs en scène catalans, on trouve le travail de Lluís Pasqual sur *La Cerisaie* de Tchekhov, traduit par Joan Oliver et dont la première eut lieu au Teatre Lliure en 2000 ; le travail de David Selvas sur la version de Marc Rosich de *Hedda Gable* d'Ibsen, en 2012 ; ou celui, également de Selvas, sur la traduction que fit Cristina Genebat de l'adaptation anglaise, par Martin Crimp, de *La Mouette* de Tchekhov, au Teatro Villaroel, en 2010. Ce dernier exemple est particulièrement remarquable en ce sens qu'il s'agit en réalité de l'adaptation d'une adaptation, ce qui suppose une distance certaine par rapport à l'autorité du texte écrit original. On trouve encore les exemples plus récents d'*Un ennemi du peuple*, d'Ibsen, pièce présentée sous le titre de *Stockmann*, par le metteur en scène Oriol Tarrasón et la compagnie Les Antonietes, à la Sala Muntaner, en 2013 ; ou encore l'adaptation de cette même

œuvre d'Ibsen dans une version libre de Juan Mayorga et de Miguel del Arco, dirigée par ce dernier au Teatre Lliure en 2015.

Dans le contexte spécifique de la Catalogne, les arts scéniques jouissent d'une solide tradition, établie dès le XIX^e siècle, quant au dialogue artistique entre les tendances et les influences dramaturgiques internationales du passé comme du présent, se forgeant une identité au travers de ses associations interculturelles. Les adaptations du répertoire international en catalan ont permis, en effet, d'établir les ponts grâce auxquels, à l'époque post-dictatoriale une institutionnalisation et une normalisation de la scène catalane on pu être menées. Elles ont fonctionné comme une manière de donner accès aux spectateurs catalans, dans leur langue, à la richesse du répertoire universel, puisque c'est en effet au moyen de la programmation de classiques choisis dans un éventail international d'œuvres qu'une communauté théâtrale crée un sentiment d'identité collective.

Ces dernières années, cependant, et paradoxalement, peu nombreux furent les moments où les metteurs en scène catalans ont utilisé des œuvres du répertoire théâtral catalan du XIX^e siècle pour créer ce type de « normalité ». Parmi ces exceptions, il faut signaler la redécouverte récente du théâtre de Frederic Soler « Pitarrà », encouragée par le Teatre Nacional de Catalunya, ou les reprises des œuvres d'Àngel Guimerà qui se sont succédées avec une relative régularité.

Dans les pages qui suivent, je m'attarderai sur une adaptation récente pour la scène catalane, sous la direction du dramaturge et metteur en scène Pau Miró, avec Lluís Homar, de *Terra baixa* (1896) d'Àngel Guimerà, dont la première a eu lieu au Festival de Temporada Alta, à l'automne 2014, et qu'on a pu voir ensuite au Teatre Borràs, à Barcelone. Que se passe-t-il quand le texte du XIX^e siècle s'adapte et se transporte au XXI^e siècle, et comment se manifestent, dans ce transfert, certaines dimensions précédemment inaperçues et/ou étonnamment contemporaines ? Comment s'élabore, à travers la *performance* de cette œuvre canonique un questionnement du texte original, affermissant son autorité et la détachant de son origine fantasmée vers un régime de pratiques théâtrales contemporaines ?

Dans son influent essai de 1936, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin commence par une épigraphe tirée d'un texte de Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, où l'écrivain français remarque que, puisque l'art du passé diffère de l'art du présent, la compréhension qu'on en a et notre attitude doivent évoluer également pour qu'il se comprenne dans un contexte moderne : « Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant au-

près de celui que nous possédons ». La citation qui ouvre le texte, et dont je n'ai transcrit qu'un bref fragment, prépare le terrain pour la méditation de Benjamin sur l'authenticité et la relation entre l'œuvre d'art originale et la production d'une copie créée au moyen des technologies de reproduction. C'est dans cet essai que Benjamin introduit son concept fréquemment cité de l'« aura » d'une œuvre d'art qui, en dehors des contextes spatiaux et temporels de l'original, est absente de la copie ou de la reproduction. La question qui se pose ici est donc celle de savoir si une adaptation théâtrale est réellement différente d'une simple copie. Pour la version de Miró et Homar de *Terra baixa*, je répondrais que oui.

Terra baixa, en effet, pourrait être considérée comme l'un de ces chefs-d'œuvre contre lesquels Artaud déchaînait sa colère. Pourtant, ressuscitée par Miró et Homar chaque soir, dans le présent, au Teatre Borràs de Barcelone, avec la scénographie de Lluç Castells, lumières de Xavier Albertí et musique originale de Sílvia Pérez Cruz, elle conserve ce que Worthen appellerait sa « force performative ». À la différence des copies reproduites que mentionne Benjamin, les adaptations conservent encore cette « aura » benjamienne. Ce sont des œuvres « palimpsestueuses », comme le dirait Linda Hutcheon, imprégnées à tout moment par la présence fantomatique de textes adaptés mais également détachés d'eux-mêmes (Hutcheon 2012, 4–6). Si l'on est familier du texte antérieur, on ressent toujours sa présence ; il projette une ombre sur l'œuvre qu'on est en train de vivre en direct, tant il est vrai que, quand on parle d'une œuvre comme étant une « adaptation », on déclare ouvertement sa relation avec une œuvre antérieure. Et pourtant, une adaptation possède aussi sa propre aura, sa propre essence ou « présence dans le temps et dans l'espace, son existence unique dans le lieu où elle se trouve » (Hutcheon 2012, 6–7). La fidélité ou le degré de proximité à l'original n'est pas ce qui importe ici. Certaines adaptations peuvent avoir comme objectif de rendre hommage au texte antérieur ou même de dialoguer avec lui de façon intertextuelle ; d'autres tentent d'effacer sa mémoire complètement. Toutes opèrent, comme dirait Roach, une invocation et un déplacement simultanés de l'original.

Les fantômes — c'est-à-dire, les résonances historiques qu'évoquent la mémoire et la répétition — dans l'adaptation de Miró et Homar de *Terra baixa* sont particulièrement puissants. Tout d'abord, il y a la résonance sémantique liée au nom même de l'espace théâtral, le Teatre Borràs, rebaptisé en 1943 (en premier lieu comme cinéma puis comme théâtre) en hommage au fameux acteur catalan Enric Borràs, connu pour ses mille représentations de *Terra baixa* au Teatre Romea, dans le rôle du personnage tout aussi légendaire de Manelic, qu'il incarna pour la première fois à l'âge de dix-sept

ans avec une compagnie de théâtre amateur au Centre paroissial de Horta. Plusieurs années plus tard, en 1990, Homar tint le haut de l'affiche dans la mise en scène historique de *Terra baixa* par Fabià Puigserver au Mercat de les Flors à Barcelone. Les spectateurs qui se souviennent de cette production, avec son fantastique escalier en colimaçon dominant la scène — une métaphore spatiale de la traversée ascensionnelle de Manelic entre la *terre haute* (et pure) et la *terre basse* (corrompue) — se sentiront naturellement influencés par les diverses couches palimpsestueuses implicites dans le fait de voir Homar dans les deux productions. Ces résonnances fantomatiques de spectacles antérieurs, qui jettent des ponts dans le passé, n'empêchent nullement Miró et sa compagnie de créer un montage unique — pas simplement dérivé — en faisant usage d'une large série de pratiques esthétiques contemporaines.

L'ironie veut que ce soit précisément, ici, l'engagement de la production de Miró par rapport au texte canonique antérieur qui aide le spectateur à le lire et à le percevoir sous un jour nouveau. En réalité, exception faite de quelques coupures et condensations, Miró a modifié très peu les mots originaux de Guimerà, présentant le texte, du moins en surface, comme une transcription très précise, limpide et littérale, presque intacte. Paradoxalement, cependant, le texte, qui a été largement intériorisé par la culture catalane en tant qu'œuvre stable, perdurable, donne l'impression, nuancé tel qu'il l'est par Miró et Homar, d'avoir été complètement refondu et transformé. Mis en scène dans le contexte spécifique de la « cérémonie » théâtrale contemporaine, il se transforme en un autre texte, avec une force performative propre.

L'adaptation de Miró semble lutter avec le texte de Guimerà, très ancré dans une esthétique du XIX^e siècle, au faîte du romantisme et du réalisme. L'adaptation théâtrale, en tant que processus, est bien souvent un art chirurgical, et Miró n'a pas seulement condensé les mots de Guimerà, réduisant le spectacle à une durée d'une bonne heure à peine, mais il a également réduit le nombre des personnages dramatiques, de douze (en plus des paysans et paysannes) à quatre. En plus de condenser le texte, il y a intégré le geste minimaliste d'une réduction de ce qui aurait donné normalement une troupe de douze acteurs au moins, à un seul. Un seul, avec, donc, une voix polyphonique, puisque Homar endosse non seulement le rôle de Manelic, mais aussi celui de Sebastián (le propriétaire terrien), de Marta (l'objet du désir des deux hommes) et de Nuri (la jeune voisine). En concentrant quatre personnages en un seul interprète, sans la moindre inflexion affectée ou artificielle dans la voix ou dans la gestuelle de Homar, Miró est parvenu à distiller l'essence véritable de l'œuvre, ses origines tragiques, qui se

meuvent au niveau de la passion et du pathétisme. Il l'a polie de telle manière que la mise en scène révèle de la façon la plus pure et la plus discrète, le niveau allégorique où se meut le texte de Guimerà, la lutte qui s'établit entre les forces du bien et du mal, la pureté et la corruption, la liberté et la contrainte, la clarté et l'obscurité.

La réduction des acteurs sur la scène (une scène blanche, nette) à une seule personne à voix polyphonique, combinée à l'usage d'un nombre très restreint d'ustensiles et d'éléments clés de costume, sans rien en coulisses, suppose un concept d'esthétique contemporaine de la mise en scène qui déplace l'autorité du texte de Guimerà, lui-même rempli d'extériorisations tar-do-romantiques. Miró a dépouillé le texte de tout type d'ornement romantique ou de rhétorique mélodramatique du XIX^e siècle. Il emploie les mots, littéralement, de Guimerà, sans trahir leur sens original pour faire ressentir le dynamisme intérieur, psychique, de chaque personnage, adoptant la forme du monologue ou de la série de monologues. Ce qui était un dialogue extériorisé devient soudain une chose intime et intérieure, se change en soliloque ; l'action, de la même manière, se transforme en narration. La parole, en effet, se change en action, par un geste contemporanisant peu éloigné du théâtre « rhapsodique » décrit par Jean-Pierre Sarrazac (Sarrazac 1999, 21–44). Par sa mise en scène, Miró accentue et même sauve les vestiges, dans le texte de Guimerà, de l'intérêt romantique pour l'intrasubjectivité, associé à une inquiétude pour les réalités psychiques et les passions complexes propres de l'expressionnisme d'August Strindberg. Dans ce processus de révélation, Miró souligne dans le texte de Guimerà un degré d'intériorité qui, paradoxalement, s'y était toujours trouvé.

Comme je l'ai mentionné précédemment, il est rare que Miró ait trahi le texte écrit de Guimerà. S'il a trahi l'original à quelque moment, c'est en transformant certains passages de discours indirect au style direct, pour rendre plus facile la transition du dialogue au monologue. De sorte que si, dans l'original de Guimerà, Nuri déclame, en citant les mots de l'ermite : « M'ha dit que si caminava, caminava... d'ara fins a demà al vespre, encara tot, tot fóra de l'hereu Sebastià » (Guimerà 2007, 75), le personnage, dans la version contemporaine de Miró, nous dit, purement et simplement, et sans feindre un cadre discursif : « Si camino, camino i camino d'ara fins a demà al vespre, encara tot, tot serà de l'hereu Sebastià » (Miró 2014, s.n.). Les différences sont subtiles, mais les ajustements de Miró montrent son intention de faire en sorte que les personnages transmettent une réalité (et une théâtralité) intérieure qui, à son tour, engendre une intime relation avec le spectateur (lequel, en effet, finit par tenir le rôle d'interlocuteur).

Homar se laisse transfigurer, se dédouble, comme s'il était capable de canaliser les multiples fantasmes de Guimerà, allant d'un personnage à l'autre. Ses transfigurations se passent devant le public de la façon la plus limpide et transparente, soutenues par la musique belle et inquiétante de Pérez Cruz. Tout se passe comme si, aux mains de Miró, le texte classique se déconstruisait et se réinjectait avec cette dimension magique tellement caractéristique de son propre théâtre du XXI^e siècle. Au début du spectacle, Homar apparaît sur la scène avec des vêtements qui semblent de tous les jours, s'habillant et se maquillant à la vue du public dans un espace qui rappelle légèrement une loge, dévoilant pour le spectateur les mécanismes internes de la mise en scène. Le texte s'ouvre avec les indications suivantes, qui capturent sa première métamorphose, tandis que le spectateur le voit prendre l'apparence du personnage de Nuri.

Lluís entre en scène, habillé en tenue de ville, avec un sac. Il laisse le sac au portemanteau. Et commence à se changer et à se maquiller.

Items :

- Cette œuvre m'a toujours accompagné. Je suis toujours prêt à faire Terra baixa. Horta.
- 7 juillet 1974. Mondial en Argentine. Allemagne-Hollande.
- Mon grand-père, Lluís Homar, m'a fait appeler.
- La taille de Manelic.
- Enric Borràs.

Lluís se lève de la chaise, vérifie que tout est en place. Il respire profondément et à ce moment précis les lumières changent. La loge se transforme en une maison-moulin dans les champs. Nuri coud des petits rubans à une robe de mariée, en chantant.

Le soir tombe (Miró 2014, s.n.).

En tant que spectateurs, on nous offre donc la possibilité de voir les coutures du montage, de percevoir sur la scène les transitions entre la confection d'un personnage et d'un autre. Homar et Miró, de cette façon, mettent à nu et attirent l'attention, de façon métathéâtrale, sur le processus lui-même de la création artistique, de la construction des divers personnages. Homar apparaît sur la scène en tant que Lluís, l'acteur, fracturé en plusieurs voix, en un geste caractéristique du théâtre postdramatique, identique à ce que décrit Carles Batlle comme une « irruption » du monde intime, de personnages dont les vies intérieures — fracturées, démembrées et désarticulées — s'expriment au moyen du monologue (ou d'une variété de formes monologiques). Selon Batlle :

La présence fragmentée de l'intériorité — récit d'événements passés, présents ou futurs, mais aussi récit de sentiments et de sensations — dépasse l'antique frontière de ce qui est dramatique et de ce qui est épique — parfaitement délimitée encore il y a quarante ans — et propose un système nouveau de conventions, beaucoup plus ouvert, beaucoup plus pluriel, beaucoup plus libre (Batlle 2008, 207–208).

Comme conséquence de cette fragmentation ou hybridation du personnage, nous nous trouvons confrontés à de multiples perspectives, tant internes qu'externes, qui appartiennent à la série des événements. Ce qui avait été la « fable » du texte de Guimerà, avec sa logique interne, n'est plus au centre de l'attention, mais ce qui précède le « récit » qui émerge au moyen du monologue.

Tout cela se déroule sur un fond qui reste, pendant la majeure partie de l'œuvre, rigoureusement blanc. Comme l'écrit Marcos Ordóñez dans sa critique, « la mise en scène évoque le croisement d'un laboratoire et d'un espace onirique, avec ses murs blancs et son rideau de tulle au fond. » Il s'agit d'un espace vide, net, propre à invoquer des réalités psychiques. Caché derrière le rideau blanc à demi transparent, un mur de terre et de feuilles se découvre vers la fin de la *performance*, quand Manelic est confronté à la révélation du mensonge de Sebastián et que « Dans un accès de colère, il fait tomber les murs de la maison, laissant la nature tout envahir » (Miró 2014, s.n.).

Il s'agit d'une représentation métonymique du monde organique en même temps que d'une projection extériorisée de l'état intérieur, pur et sans corruption, du héros Manelic.

Si Miró prend ses distances par rapport au texte original de Guimerà, il le fait, comme on le voit, davantage par ses pratiques théâtrales contemporaines que par ses pratiques textuelles. En effet, l'adaptation de Miró contient un niveau d'engagement autoréférentiel par rapport au texte de Guimerà qui, à son tour, rend hommage à l'original et réassigne également l'autorité conventionnellement attribuée au texte, en le mettant en forme dans un contexte d'esthétique contemporaine. Loin d'être une relique de musée ou quatuor à corde du XXI^e siècle, cette *Terra baixa* est donc fidèle à la requête de Valéry pour un nouveau traitement de l'art dans un contexte contemporain, afin de rendre compatible l'écriture théâtrale et la force performative du présent. Ceci n'est qu'un exemple de théâtre du XIX^e siècle pour le XXI^e siècle.

Bibliographie

- Batlle, Carles. 2008. « Postfaci. Apunts sobre la pulsíó rapsòdica en el drama contemporani ». Dans *Lèxic del drama modern i contemporani*, ed. J.-P. Sarrazac, 203–225. Barcelona : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Benjamin, Walter. 2010. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid : Casimiro.
- Clayton, J. Douglas, et Yana Meerzon. 2015. « Introduction : The Text and its Mutations : On the Objectives of the Volume ». Dans *Adapting Chekhov : The Text and its Mutations*, ed. J. D. Clayton et Y. Meerzon, 1–16. New York : Routledge.
- Guimerà, Àngel. 2007. *Terra baixa*. Barcelona : Edicions 62.
- Hutcheon, Linda. 2012. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge.
- Miró, Pau. 2014. Adaptación de *Terra baixa*, de Àngel Guimerà. Manuscrito inédito.
- Ordoñez, Marcos. 2014. « Lluís Homar en la montaña rusa ». *El País*, 6 décembre.
- Pavis, Patrice. 1982. *Languages of the Stage : Essays in the Semiology of Theatre*. New York : PAJ Publications.
- Roach, Joseph. 1996. *Cities of the Dead*. Circum-Atlantic Performance. New York : Columbia University Press.
- . 1998. « History, Memory, Necrophilia ». Dans *The Ends of Performance*, ed. P. Phelan, 23–30. New York : New York University Press.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'avenir du drame*. Belval : Circé.
- Schechner, Richard. 1992. « A New Paradigm for Theatre in the Academy ». *TDR : The Drama Review : The Journal of Performance Studies* 36,4 : 7–10.
- Worthen, W.B. 1998. « Drama, Performativity, and Performance ». *PMLA* 113,5 : 1095–96.

Contre la mémoire collective au-delà des frontières : le théâtre de narration, entre réalité et fiction (Italie)

Célia Bussi

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Le « Teatro narrazione », courant de la nouvelle dramaturgie italienne appelé en France « Théâtre de narration » ou « théâtre-récit » peut être considéré comme la célébration du récit transmis par l'acteur/narrateur, seul sur scène, grâce à son corps et à son discours. Ce théâtre, qui puise ses racines dans la tradition des conteurs-narrateurs, est difficilement définissable : mêlant dans plusieurs pièces des faits réels avec des éléments de fiction, il constitue de la sorte une hybridation des genres particulièrement riche. Les recherches méticuleuses réalisées par plusieurs auteurs-acteurs du Théâtre de narration font apparenter ce courant à un théâtre documentaire informant sur les faits politiques et économiques de l'Italie contemporaine mais aussi du reste du monde. Dans cette contribution, il s'agira de mesurer, au-delà de l'apparente forme documentaire, la part de la fiction dans ce genre de théâtre et de comprendre comment viennent s'imbriquer réalité et fiction. Tous les auteurs/acteurs de ce courant ne semblent pas adopter la même démarche artistique et différents mouvements pourront être mis en évidence.

Il convient de souligner, dans un premier temps, que l'attachement des auteurs à la réalité se reflète dans la nature des thèmes abordés. Profondément engagé sur le terrain civique et politique, ce théâtre propose au spectateur de revenir et de réfléchir sur des tragédies contemporaines dont les êtres humains sont les seuls protagonistes et responsables. Parmi les projets qui ont eu pour but de questionner l'Histoire obscure italienne, il convient de mentionner *Corpo di Stato. Il delitto Moro* de Marco Baliani : dans ce spectacle qui remet en mémoire les attentats des « années de plomb », l'auteur/acteur revient sur l'enlèvement et le meurtre d'Aldo Moro — le président de la Démocratie chrétienne — par les Brigades rouges. Mais loin d'être une seule remémoration du passé, cette pièce vise à examiner les zones d'ombre de cette tragédie qui, réécrite, devient collective.

À travers une très grande rigueur documentaire, plusieurs spectacles du Théâtre de narration cherchent, par ailleurs, à lever le voile sur les mystères d'événements à échelle internationale. Dans *I Tigi-Canto per Ustica*, Marco

Paolini s'intéresse aux arcanes de la tragédie de l'avion mystérieusement abattu au-dessus de l'Adriatique en 1980. Quant à Roberta Biagiarelli et Simona Gonella, elles cherchent, pour leur part, à percer l'incertitude de l'histoire dans les deux pièces *A come Srebrenica* et *Tchernobyl Report*.

D'autres chefs de file de ce courant — Ascanio Celestini (*La Pecora nera, Scemo di guerra*), Giuliana Musso (*Sex Machine*), Dario De Luca (*Morir si giovane e in andropausa*) — racontent la maladie mentale, la guerre, la marchandisation du sexe, la condition féminine, la crise économique et le travail précaire, autant de sujets à portée universelle.

Cette peinture ne serait pas complète si le travail des *cantastorie* siciliens était passé sous silence. Héritiers de la tradition des *cuntisti*, ces comédiens œuvrent à perpétuer cette ancienne tradition sicilienne, tout en y insérant des expérimentations artistiques contemporaines. Seul sur scène, le *cuntista* fondait son histoire sur des événements de l'actualité et n'avait comme seul moyen d'expression que son corps et sa voix. Le seul élément scénique auquel il recourait était une épée qu'il brandissait pour scander le temps et donner du rythme à son récit. Cette forme particulière de théâtre, qui propose une vision épique de la vie, peut ainsi être considérée, par certains aspects, comme une branche du Théâtre de narration. C'est précisément à partir de cette intéressante association de faits d'actualité et de tradition que se développe le spectacle *Supplici a Portopalo* mis en scène par Gabriele Vacis et raconté par Vincenzo Pirrotta. Ce récit met en lien *Les suppliantes* d'Eschyle avec les témoignages des migrants qui, en provenance des côtes africaines, ont accosté en Sicile. Ce texte raconte, en particulier, le naufrage tragique qui a eu lieu au large de Portopalo la nuit de Noël 1996 et a coûté la vie à 386 immigrants.

Grâce à ce rapide panorama du Théâtre de narration, le rôle dont se sentent investis les auteurs/acteurs de ce courant apparaît plus clairement. Leurs pièces n'ont pas seulement pour but de faire connaître certains événements de l'histoire, occultés ou oubliés : elles visent plutôt à engager une réflexion chez le spectateur qui ne doit pas sortir du théâtre avec une seule vérité mais avec plusieurs interrogations. Tous les artistes cités précédemment ont, en effet, pour ambition de réaliser un travail sur la mémoire, non pas dans une perspective de commémoration mais de création d'une conscience collective et d'une agitation de la pensée.

Le principe de questionnement est véritablement au cœur du théâtre-récit comme le montre la genèse des spectacles : dans bien des cas, les comédiens ne jouent pas en s'appuyant sur un texte préétabli mais ils s'emparent peu à peu du texte qui se construit sur le plateau, au fil des découvertes. Ce texte se modèle tout d'abord selon les recherches réalisées au fur et à me-

sure par l'auteur/acteur : comme s'il s'agissait de résoudre une enquête laissée sans réponse, ce dernier dépouille tout le matériel mis à sa disposition — témoignages, articles de presse — afin de trouver un indice. L'étude de la genèse du spectacle fondateur du Théâtre de narration, *Racconto del Vajont*¹, montre d'ailleurs que Marco Paolini privilégie sans cesse la recherche de la vérité. Les entretiens que l'auteur réalise avec les témoins qui ont vécu de près la catastrophe font continuellement évoluer le spectacle : comme un procès se déroulant sur plusieurs jours, la pièce se modifie en fonction des témoignages récoltés au fil des jours. Dans ses notes sur la pièce, Marco Paolini insiste tout particulièrement sur les changements constants auxquels a été soumis le spectacle :

Ogni volta che abbiamo scoperto qualcosa che non tornava, abbiamo corretto il racconto quella stessa sera, così abbiamo corretto il libro da un'edizione all'altra, così come continueremo a fare ogni volta che abbiamo una nuova informazione : verifichiamo alla fonte, dopo di che eventualmente cambiamo. Da un punto di vista teatrale è terribile : per esempio avevo preparato e calibrato tutto per la ripresa televisiva e poi nei due giorni in cui eravamo lì al Vajont è arrivato l'avvocato Giacomini, che da trent'anni segue la vicenda : è entrato nella roulotte e per un'ora mi ha raccontato un sacco di cose. Sono uscito dalla roulotte ed ero sconvolto : « Se è così, bisogna cambiare il finale ! » E l'abbiamo cambiato. In due ore, in mezz'ora. Questo è accaduto ogni volta che arrivava una nuova testimonianza, la sera stessa demolivamo quello che avevamo appena raccontato² (Paolini & Di Ponte 1999, 52).

1 Dans cette pièce, Marco Paolini et Gabriele Vacis retracent la catastrophe du Vajont : la construction du barrage du Vajont a provoqué un éboulement monstrueux du Mont Toc dans le lac artificiel. Le soir du 9 octobre 1963, l'immense vague qui s'ensuivit anéantit les villages alentour et fit plus de 2.000 victimes. À la suite du drame, un procès a été ouvert : après le passage devant la Cour d'appel, seuls deux accusés sur sept sont reconnus coupables avec six et quatre ans et demi de prison au lieu des vingt-et-un ans initialement prévus.

2 « À chaque fois que nous avons découvert quelque chose qui n'était pas exact, nous avons corrigé le récit le soir même. Nous avons ainsi corrigé le livre d'une édition à une autre, tout comme nous continuerons à le faire chaque fois que nous aurons une nouvelle information : nous vérifions à la source, après quoi nous effectuons éventuellement des modifications. D'un point de vue théâtral, c'est terrible : par exemple, j'avais tout préparé et calibré pour la retransmission télévisée et puis, durant les deux jours où nous avons été là à Vajont, l'avocat Giacomini est arrivé. C'est lui qui suit cette affaire depuis trente ans. Il est entré dans la caravane et pendant une heure il m'a raconté un tas de choses. Je suis ressorti de la caravane bouleversé : " S'il en est ainsi, il faut changer le dénouement ! " Et nous l'avons changé. En deux heures, en une demi-heure. Cela s'est passé ainsi à chaque fois qu'un nouveau témoignage arrivait : le soir même nous démolissions ce que nous venions de raconter. » Dans l'ensemble de cet article, c'est nous qui traduisons les passages extraits de cet ouvrage.

Marco Paolini va même jusqu'à parler d'un « peggioramento momentaneo della qualità teatrale del racconto »³ (Paolini & Di Ponte 1999, 57) au profit de la recherche de l'exactitude des faits et de la pluralité des points de vue.

De même, pour leur spectacle *A come Srebrenica*, Roberta Biagiarelli et Simona Gonella recueillent les témoignages de femmes bosniaques qui ont vécu le massacre de Srebrenica en 1995. Quant à Laura Curino et Gabriele Vacis, ils ont fait revivre, pour leur pièce *Camillo Olivetti : alle radici di un sogno*, la figure de l'entrepreneur italien en étudiant scrupuleusement ses écrits, ses lettres et en employant ses propres mots. Enfin, Giuliana Musso a réalisé un long travail d'investigation pour l'écriture de *Sex Machine* qui traite de la prostitution féminine en Vénétie et dans le Frioul : aussi s'est-elle fait aider de Carla Corso, une ancienne prostituée qui a fondé le Comité pour les Droits Civils des Prostituées. La part d'imagination et d'invention paraît alors limitée et ces spectacles semblent davantage s'apparenter à des documentaires. Ces pièces présentent toutes une extrême rigueur de recherche de sorte que se pose véritablement la question de la place de la fiction dans le récit et même de la possibilité de sa présence d'un point de vue dramaturgique.

Les différents matériaux qui sont introduits dans les spectacles — enregistrements audio, vidéos — semblent corroborer cette hypothèse. Si l'on s'intéresse par exemple au spectacle *Supplici a Portopalo*, le spectacle s'est enrichi d'un événement qui est arrivé le soir même de la première représentation, le 19 septembre 2009 : une barque de migrants qui étaient partis deux jours auparavant des côtes de la Libye a accosté sur la plage de Portopalo où était précisément en train de se dérouler le spectacle de Gabriele Vacis. C'est ainsi qu'a été insérée dans le spectacle une vidéo tournée le lendemain matin : celle-ci présente des images du camp d'accueil où ont été placés les migrants érythréens et éthiopiens débarqués la veille. De la même manière, dans *Reportage Chernobyl*, la metteur en scène Simona Gonella a mis, entre deux scènes de témoignages, une vidéo intitulée *Reportage Chernobyl-Senza risarcimento* où sont interviewés plusieurs scientifiques sur la question de la consommation énergétique et sur les répercussions environnementales de cette exploitation. Dans d'autres cas, les auteurs-acteurs ont recours à un autre matériel : la bande-son. Aussi Ascanio Celestini a-t-il introduit dans *Fabbrica*⁴ l'enregistrement de voix qui renforcent le sens du

3 « une détérioration momentanée de la qualité théâtrale du récit ».

4 Ce spectacle retrace les grandes étapes de l'usine au xx^e siècle en Italie, avec tous les bouleversements qu'elle a connus. Il peint ainsi la vie des ouvriers et de leurs familles, des

spectacle. Ce procédé, qui sert de transition d'une scène à l'autre, repose également sur des témoignages qui racontent le travail des ouvriers. Antonio Audino écrit d'ailleurs au sujet d'Ascanio Celestini qu'« egli affonda la sua lama nella potente suggestione del racconto, facendoci poi ascoltare brandelli di voci dei veri operai, a dimostrazione del fatto che tutte quelle fantasticherie non se le è inventate lui, ma appartengono a una reale memoria collettiva »⁵ (Cannella 2005, 19).

En observant de plus près la nature des vidéos dans le spectacle *Reportage Chernobyl*, l'on s'aperçoit cependant que Simona Gonella a inséré une autre vidéo qui, elle, relève de la fiction même si elle s'inspire de la réalité : dans cet enregistrement, l'acteur Roberto Herlitzka joue le rôle de Nicolaij, un père dont la fille meurt à cause de son exposition aux radiations. La comédienne Roberta Biagiarelli ne se retrouve plus seule sur scène puisqu'elle est accompagnée par la vidéo qui peut être considérée comme un deuxième comédien sur scène. De plus, le dispositif vidéo est un élément scénique intéressant : situé au centre du plateau, il sert à projeter les images filmées mais il représente aussi métaphoriquement le seuil de la mort, à savoir la porte de l'hôpital où ont été amenées les premières victimes de Tchernobyl, les pompiers. Par rapport à certains spectacles du théâtre de narration dont le dispositif scénique est le plus souvent réduit à une chaise, cette pièce fait preuve d'une certaine recherche qui fait que l'attention du spectateur ne se porte pas que sur la comédienne seule sur scène. Mais au-delà de sa fonction scénique, il convient avant tout de souligner l'usage qui est fait de fait de la vidéo. Celle-ci n'a pas seulement une visée explicative et didactique : elle symbolise l'introduction d'une fiction, jouée par un comédien, ce qui montre la volonté de la metteur en scène d'aller au-delà du simple documentaire.

Si l'on reconsidère alors les spectacles mentionnés auparavant, l'on peut se demander s'ils se limitent vraiment à la narration d'événements réels et à la citation de témoignages. À côté de leur apparence documentaire, ces pièces adoptent en fait, par moments, un statut fictionnel : cette coexistence, dans un même spectacle, de témoignages et de passages fictionnels racontés par un comédien seul sur scène fait du théâtre-récit un genre théâtral unique

débuts glorieux jusqu'aux délocalisations actuelles, en passant par leur indispensable contribution dans la production lors de la Grande guerre.

5 « Ascanio Celestini enfonce sa lame dans la suggestion puissante du récit, en nous faisant écouter ensuite des bribes de voix de véritables ouvriers, comme pour prouver que toutes ces rêveries, ce n'est pas lui qui les a inventées mais qu'elles appartiennent à une réelle mémoire collective. »

en son genre. Même s'ils sont attachés à la recherche de la vérité historique, les auteurs/acteurs s'autorisent finalement des incursions dans la fiction.

Dans certains spectacles, c'est parfois dès leur entrée en scène que les narrateurs optent pour un statut fictionnel : dans *Fabbrica*, notamment, Ascanio Celestini incarne un jeune ouvrier qui a écrit chaque jour une lettre à sa mère pour lui dépeindre la vie de l'usine et lui transmettre les histoires qu'on lui a racontées. Tout en insérant les témoignages recueillis pendant plusieurs mois auprès d'ouvriers, Ascanio Celestini fonde son spectacle sur une fiction qui sert de cadre au récit. L'auteur/acteur réalise ainsi une expérience intéressante d'introduction de témoignages dans un récit épistolaire. Toujours dans *Reportage Chernobyl*, Roberta Biagiarelli assume, elle aussi, une identité fictionnelle, en incarnant la femme qui raconte l'histoire de son mari disparu. Le fait que la comédienne donne vie à ce personnage en s'exprimant à la première personne modifie la réception du spectateur qui ne se trouve plus devant un spectacle documentaire mais devant une fiction.

D'autres auteurs-acteurs ont quant à eux choisi d'intégrer des passages autobiographiques dans le récit. L'exemple le plus significatif est le spectacle *Racconto del Vajont* qui foisonne pourtant d'informations et de documents scientifiques relatifs à la catastrophe qui a causé la mort de plus de 2000 personnes. Suspendant un instant la visée didactique du spectacle, Marco Paolini se lance dans le récit d'un souvenir d'enfance : le matin du 10 octobre 1963, sa mère pleure dans la cuisine tandis que la radio annonce que « Longarone⁶ non c'è più »⁷ (Paolini & Vacis 1997). L'acteur poursuit l'évocation de son enfance en décrivant au public ses trajets en train sur la route des vacances : c'est précisément par ce village de montagne, dévasté et désormais disparu, que s'arrêtait le train. Le récit autobiographique permet à Marco Paolini d'ancrer son récit dans une histoire et de faire partager au public ses émotions. Là encore, le caractère documentaire du spectacle s'estompe et flirte avec la fiction : le narrateur peut en effet imaginer sa propre biographie ou, tout du moins, transformer quelque peu la réalité afin de servir le récit. En jouant avec cette alternance entre des témoignages relevant du discours documentaire et des passages évoquant son enfance, le comédien parvient à maintenir le suspense du spectacle, en suspendant quelques instants le récit de la tragédie. Interrompant l'exposé des documents scientifiques permettant de mieux comprendre la catastrophe, ces inserts autobiographiques contribuent à rendre la pièce plus vivante.

6 Longarone était un village près du barrage.

7 « Longarone n'existe plus. »

Tout comme Marco Paolini, Marco Baliani fait sienne cette démarche d'association de récits d'événements réels avec des contrepoints autobiographiques présentés sous forme de micro-épisodes. Dans *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, il raconte l'assassinat d'Aldo Moro par les Brigades Rouges et, en parallèle, il part de ses souvenirs personnels pour évoquer la mort de l'un de ses amis, Peppino Impastato. Ce dernier, rendu célèbre par le film *I cento passi*, a été abattu le même jour qu'Aldo Moro par la mafia sicilienne. L'histoire de Peppino Impastato permet à Marco Baliani de ne pas réduire son spectacle à un documentaire sur Aldo Moro mais d'introduire également une charge émotionnelle dans son récit.

Si les spectacles échappent au simple récit documentaire, c'est en outre grâce au travail de l'acteur. L'écriture du récit est en effet souvent retravaillée pendant les répétitions, selon les improvisations des comédiens. Si l'on prend le cas du spectacle *A come Srebrenica*, l'écriture dramaturgique de la pièce a suivi un développement par étapes : au cours des trois premières années de représentations, le spectacle a connu plus de quatorze versions. De même, l'écriture de la pièce *Adriano Olivetti-Il sogno possibile*⁸ par Laura Curino et Gabriele Vacis ne s'appuie pas que sur l'étude scrupuleuse de la vie de l'entrepreneur italien : elle provient aussi du travail de groupe effectué sur le plateau par le Laboratorio Teatro Settimo. La liberté d'improvisation accordée aux comédiens pendant les répétitions et les représentations éloigne ainsi le spectacle d'une trop grande rigueur documentaire.

La spécificité du théâtre de narration réside précisément dans la cohabitation du récit et du théâtre, des modalités épiques et dramatiques dans un même spectacle. Par sa voix, sa gestualité et son corps, l'acteur/narrateur, tel un « nuovo performer epico »⁹ selon l'expression de Gerardo Guccini (Cannella 2005, 3), donne vie à un récit qui dure souvent plusieurs heures. Il ne faut toutefois pas s'imaginer un jeu exubérant, excessif. La plupart des acteurs/narrateurs se déplacent, en réalité, peu sur scène et sollicitent principalement leurs bras et le haut du corps : leur jeu est fondé sur une gestuelle limitée mais précise et intense. Ascanio Celestini, par exemple, joue pratiquement dans une position statique : il reste beaucoup assis et l'essentiel de son jeu consiste en quelques mouvements de main ou de tête. C'est cepen-

8 Laura Curino et Gabriele Vacis ont, en réalité, créé un diptyque sur la famille Olivetti : le premier spectacle, dédié au père a pour titre *Camillo Olivetti : alle radici di un sogno* tandis que le second spectacle, consacré au fils, est *Adriano Olivetti-Il sogno possibile*. Dans le premier spectacle Laura Curino interprète seule sur scène tous les rôles alors que dans le second deux autres comédiennes (Mariella Fabbris et Lucilla Giagnoni) jouent à ses côtés.

9 « nouveau performer épique ».

dant grâce à cette quasi-immobilité et à la réduction de l'espace à laquelle est soumise la gestuelle que celle-ci devient puissante. Le jeu d'Ascanio Celestini est intériorisé et minutieux : jamais l'acteur ne s'agit inutilement. Cette économie de moyens dans sa manière de jouer — absence d'actions et élimination de tout geste superflu — permet au comédien de concentrer son énergie et d'avoir une interprétation plus forte. Cette façon de jouer n'est cependant pas l'apanage d'Ascanio Celestini : elle se retrouve aussi chez Roberta Biagiarelli qui développe dans ses spectacles une gestualité précise et des mouvements quasi géométriques. La pièce *A come Srebrenica* raconte le siège et la chute de la ville de Srebrenica durant la guerre en Ex-Yougoslavie : aussi la comédienne a-t-elle adopté cette gestuelle comme pour tenir le public en état de siège : « Volevamo dare la sensazione di essere cinti da una storia, così come la gente di Srebrenica è stata tenuta in assedio con le armi »¹⁰ (Monteverdi). Marco Paolini établit, lui aussi, un contrôle précis de son corps et joue avec l'expressivité du visage. Comme l'affirme Nicola Zuccherini, « soprattutto le mani disegnano luoghi, cose e spazi [...]. Dunque una recitazione che non è solo descrittiva, ma serve a trasformare la presenza dell'attore in carne ed ossa in un corpo-paesaggio. [...] Il corpo-paesaggio di Marco Paolini delimita e contiene il racconto »¹¹ (Zuccherini).

Grâce à leur jeu intériorisé et intense, les acteurs/narrateurs font de leur récit une forme épique dramatisée. La manière d'interpréter les personnages varie toutefois d'un comédien à l'autre. Ascanio Celestini utilise toujours la même voix, même s'il joue plusieurs personnages dans le spectacle. À l'inverse, sans véritablement incarner les personnages, Marco Paolini change sa voix selon les protagonistes du récit. C'est ainsi que l'acteur fait revivre plusieurs figures du passé, des montagnards qui ont survécu à la catastrophe aux journalistes, géologues et ingénieurs qui ont eu leur part de responsabilité dans la catastrophe. Si certaines voix sont bien réelles — celles des industriels qui ont participé à la construction du barrage du Vajont —, d'autres sont au contraire fictionnelles. Laura Curino réalise elle aussi une vraie prouesse en interprétant, seule sur scène, chacun des 25 personnages qui coexistent dans le spectacle *Olivetti*. Les différents personnages auxquels la comédienne donne sa voix se rencontrent tout au long du spectacle : les

10 « Nous voulions donner au public la sensation d'être entouré par une histoire tout comme les gens de Srebrenica ont été assiégés par les armes. »

11 « Ce sont surtout les mains qui dessinent des lieux, des choses, des espaces [...] Il s'agit donc d'un jeu qui n'est pas seulement descriptif mais qui sert à transformer la présence du comédien en chair et en os, en un corps-paysage [...] qui délimite et contient le récit. »

récits de Laura Curino deviennent ainsi des « monologhi dialogati »¹² (Cannella 2005, p. 28). Mêlant les dialogues avec des moments de narration, Laura Curino parvient à transformer le récit et à lui faire côtoyer l'écriture dramatique. Les dialogues, aménagés dans le corps du récit, constituent un autre espace d'imagination pour le narrateur : comme ce dernier n'a pas assisté aux événements qu'il relate, il a toute liberté d'inventer les dialogues qui en découlent. Les dialogues, qui représentent des espaces de fiction, deviennent donc un moyen d'échapper au récit-documentaire.

Une alternative intéressante aux dialogues a été adoptée par Ascanio Celestini dans sa pièce *Fabbrica*, fondée sur la correspondance d'un jeune ouvrier. En réalité, la lettre contient un important niveau d'oralité puisqu'elle suppose un destinataire avec lequel le narrateur dialogue. Là encore les échanges épistolaires permettent à Ascanio Celestini d'introduire la fiction dans le récit/documentaire.

Le lien qu'entretient l'acteur/narrateur avec le public est aussi un moyen de donner au récit une forme dramatisée. L'exemple du spectacle *Il racconto del Vajont* qui dure plus de quatre heures est significatif. C'est précisément en dialoguant avec l'assemblée des spectateurs au cours de la représentation, en lui posant des questions, que Marco Paolini est parvenu à maintenir l'intérêt des spectateurs. La pièce commence d'ailleurs par cette question adressée au public : « Quanto pesa un metro cubo d'acqua ? »¹³ (Paolini & Vacis 1997, 3). Cette question étrange ne peut que surprendre le public, l'interroger et ce n'est que plus tard dans le spectacle qu'il en comprendra le sens.

Cette implication du public dans le spectacle crée une distanciation par rapport à l'histoire racontée. De la même manière, si les auteurs-narrateurs prêtent leur voix aux personnages de leurs spectacles, il n'existe jamais une identification complète entre le narrateur et le personnage mais plutôt une prise de distance. Dans une interview sur l'interprétation, Ascanio Celestini déplore le fait que certains comédiens tendent à mimer l'action racontée. Il prend comme exemple le fait de tenir dans la main le combiné du téléphone ou bien de boire un verre. Le comédien insiste sur l'inutilité de ce geste car « noi non siamo il personaggio di cui raccontiamo, il personaggio ce l'abbiamo davanti »¹⁴. Les acteurs-narrateurs ne souhaitent pas se cacher derrière un personnage : comme nous l'avons précisé plus haut, ils n'incarnent pas les personnages mais ils leur prêtent leur voix. Ascanio Celestini ne fait

12 « monologues dialogués »

13 « Combien pèse un mètre cube d'eau ? »

14 « nous, nous ne sommes pas le personnage dont nous racontons l'histoire, le personnage nous l'avons devant nous ».

jamais semblant d'être un personnage : il reste d'ailleurs avec le même costume tout le long du spectacle.

Si le risque de réduire le spectacle à un récit/documentaire a été écarté grâce à l'alternance de témoignages avec des passages fictionnels, celui de tomber dans un excès de théâtralisation doit également être évité et ce, grâce au récit qui succède aux passages théâtralisés.

Il est alors possible, semble-t-il, de mettre en évidence deux courants dans le théâtre de narration. Certains acteurs-narrateurs se situent dans le sillage d'Ascanio Celestini qui s'attache à mettre en garde contre une présence excessive de la fiction au théâtre. A propos de son spectacle *Fabbrica*, il affirme que « nessuno [lo] sovrappone all'operaio che scrive alla madre. In scena, ci sta Ascanio Celestini che racconta allo spettatore, ci sta la storia che l'operaio racconta alla madre, ma non ci stanno né l'operaio né la madre : in scena è agita la storia, non il personaggio »¹⁵ (Cannella 2005, 36).

Pour sa pièce *Reportage Chernobyl*, Roberta Biagiarelli part, au contraire, du désir de donner vie à deux personnages : Ljudmila, la femme de l'un des pompiers qui est accouru parmi les premiers à la centrale et est mort deux semaines après et Valentina, la femme d'un liquidateur appelé ensuite pour consolider et assainir le site. Contrairement aux autres acteurs/narrateurs, Roberta Biagiarelli décide de donner à ses deux personnages une apparence physique bien distincte, représentative des mondes divers dans lesquels vivent Ljudmila et Valentina : alors que la première, habillée simplement, appartient au monde paysan caractéristique de la Biélorussie¹⁶ de l'époque, la seconde, vêtue d'un costume moderne et maquillée de façon marquée, fait partie des personnes qui ont vécu de loin la tragédie de Tchernobyl jusqu'au jour où son mari a été envoyé sur les lieux du drame. Ce contraste physique entre les deux personnages permet d'aborder la catastrophe de Tchernobyl sous des angles différents et favorise la multiplicité des perspectives. En choisissant d'incarner véritablement les deux personnages féminins, Roberta Biagiarelli prend ses distances avec les modalités du théâtre-récit pour s'approcher d'une forme plus théâtrale. L'on peut alors se demander si cette pièce peut encore être inscrite dans le courant du Théâtre de narration. Etant donné qu'elle présente un fort caractère de témoignage enclin à construire une mémoire collective, il semblerait que l'on puisse répondre par l'affirma-

15 « Personne ne [le] superpose à l'ouvrier qui écrit à sa mère. Sur scène, il y a Ascanio Celestini qui raconte au spectateur, il y a l'histoire que l'ouvrier raconte à sa mère mais il n'y a ni l'ouvrier, ni la mère : sur scène, c'est l'histoire qui opère et non le personnage. »

16 Rappelons que la centrale de Tchernobyl se situait en Ukraine, à la frontière de la Biélorussie.

tive. Roberta Biagiarelli précise cependant sa propre vision du théâtre, laissant apparaître le rôle primordial qu'elle accorde à la fiction :

La sfida è fare del Teatro che sia testimonianza, ma con dei personaggi assolutamente finti, inventati, costruiti artificialmente, che nel mio caso sono anche due donne vere, reali che condividono la loro vicenda personale con una giornalista, come io condivido il sentire dei miei personaggi con il pubblico. [...] Non ne posso più dei narratori, pur essendolo io stessa, degli attori che vanno in scena per quel che sono, nella loro naturalezza, voglio vedere personaggi che sono altro dalle persone, voglio che mi facciano intravedere un altrove. Voglio immedesimarmi in questa tragedia, ma ne voglio anche stare fuori, per avere un ampio spazio da dedicare alla creazione di un personaggio che è altro da me, che è il senso del mestiere del Teatro¹⁷ (Guccini 2005, 31).

Bibliographie

- Baliani, Marco. 2004. *Corpo di Stato. Il delitto Moro*. Milano : Rizzoli.
- Biagiarelli, Roberta, Giovanna Giovannozzi et Simona Gonella. 2002. *A de Srebrenica*. Barcelona : Re&Ma12.
- Cannella, Claudia, ed. 2005. « Dossier Teatro di narrazione ». *Hystrio* 1 : 2–57.
- Celestini, Ascanio. 2003. *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera*. Roma : Donzelli.
- Curino, Laura, Gabriele Vacis. 1998. *Olivetti–Camillo : alle radici di un sogno*. Milano : Baldini & Castoldi.
- . 2010. *Adriano Olivetti. Il sogno possibile*. Milano : Ipoc.
- Guccini, Gerardo. 2005. « Ai confini della performance epica ». *Prove di drammaturgia* 2 : 2–47.
- Monteverdi, Anna Maria. *A come impegno... Incontro con Simona Gonella*, Archivio di Teatro 68.10. Consulté le 16 janvier 2016. <http://www.trax.it/olivieropdp/tnmnew.asp?num=68&ord=10>.
- Paolini, Marco, et Daniele Del Giudice. 2001. *I-Tigi. Canto per Ustica*. Torino : Einaudi.
- Paolini, Marco, et Oliviero Ponte di Pino. 1999. *Il quaderno del Vajont*. Torino : Einaudi.
- Paolini, Marco, et Gabriele Vacis. 1997. *Il racconto del Vajont*. Milano : Garzanti.

17 « Le défi, c'est de faire un théâtre qui soit un témoignage mais avec des personnages complètement factices, inventés, construits artificiellement. Dans mon cas, ce sont aussi deux femmes vraies, réelles qui partagent leur histoire personnelle avec une journaliste, comme je partage le sentiment de mes personnages avec le public. [...] Je n'en peux plus des narrateurs — même si je le suis moi-même —, des comédiens qui jouent pour ce qu'ils sont, avec leur naturel. Je veux voir des personnages qui sont autre chose que des personnes, je veux qu'ils me fassent entrevoir un ailleurs. Je veux m'identifier à cette tragédie mais je veux aussi en rester en dehors pour avoir un large espace à consacrer à la création d'un personnage qui est différent de moi. Voici le sens du métier du théâtre. »

Les fictions du pouvoir dans l'œuvre de Juan Mayorga

Yannick Barne

Université Paris-Sorbonne

Mentionner le nom de Juan Mayorga à l'heure d'évoquer le drame contemporain semble s'imposer tant le dramaturge est l'un des auteurs espagnols les plus reconnus depuis la fin des années 1990. Son œuvre est d'autant plus intéressante à commenter en regard de ce que l'on a appelé le théâtre post-dramatique, espace de la performance, qu'elle semble justement s'en éloigner pour proposer un théâtre où texte, langage¹ et fiction ont un rôle prépondérant. Renouant avec les origines mêmes de l'art dramatique, Mayorga considère que le théâtre est avant tout un art politique qui interroge, face à l'assemblée des citoyens, les soubassements de leur existence et les relations souvent violentes entre individus. Le but qu'il assigne au théâtre est celui de susciter une expérience poétique au sein de laquelle le spectateur se sentira concerné par le problème mis en scène et enrichi dans son appréhension du monde. Mayorga considère qu'« une bonne histoire » (Vilar & Artesero 2010, 8) est le meilleur instrument pour accomplir ladite mission. La fiction est donc au centre de sa logique dramatique, mais elle est également source de méfiance et de questionnements, car en dehors de la sphère théâtrale, elle permet de tisser des rapports de force grâce auxquels un individu parvient à imposer son emprise sur autrui. Dans la plus grande tradition baroque, mais aussi dans celle de la littérature hispanophone, Mayorga met en scène, dans plusieurs de ses pièces, les liens complexes qui se tissent entre fiction et réalité. C'est le cas notamment dans *Himmelweg* et dans *El chico de la última fila*. La première, représentée en 2004 au Théâtre María Guerrero de Madrid sous la direction d'Antonio Simón², s'inspire de la visite sordide que Maurice Rossel, délégué de la Croix Rouge, a faite du camp de Theresienstadt en juin

1 Claire Spooner, qui signe l'introduction de *Teatro 1989–2014*, anthologie réunissant de nombreuses pièces du dramaturge, a d'ailleurs consacré sa thèse à l'omniprésence du langage, et aux réflexions qui en découlent, dans le théâtre mayorguien : *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage*, sous la direction de Monique Martinez Thomas et de Begonya Saez i Tajafuerce.

2 La pièce fut jouée pour la première fois au Teatro Alameda de Malaga en octobre 2003, sous la direction de Jorge Rivera.

1944³. Les nazis avaient alors créé dans ce ghetto modèle une pièce de théâtre qui prétendait masquer, aux yeux du délégué et donc aux yeux du monde, la politique d'extermination. *El chico de la última fila*, mise en scène par Helena Pimenta en 2006, et adaptée ensuite au cinéma par François Ozon en 2012⁴, est une œuvre en apparence plus légère : en prenant comme prétexte un exercice académique donné par Germán, professeur de littérature, un jeune étudiant, Claudio, commence à écrire un véritable récit, un témoignage où il raconte son intrusion dans la famille de l'un de ses camarades, Rafa Artola. Une relation de fascination et de mépris s'instaure entre l'élève et son professeur qui multiplie les conseils d'écriture et qui se laissera peu à peu attraper par la fiction de son disciple. Malgré les avertissements de sa femme Juana, qui voit d'un mauvais œil le texte acerbe de Claudio et le voyeurisme malsain qu'il implique, Germán incitera le jeune homme à poursuivre et à finir son récit, ce qui mettra en danger sa vie professionnelle et conjugale.

Ce sont là des pièces très différentes mais qui ont toutes deux recours au théâtre dans le théâtre, ou plus précisément à la fictionnalisation dans la fiction. Mayorga se propose de mettre en scène l'inquiétante contiguïté entre réalité et fiction et de mettre à nu les rouages de cette dernière, qu'elle soit théâtrale et / ou politique. La métafiction mayorguienne se présente dès lors comme une déconstruction qui permettra au spectateur de remettre en cause les fictions pourtant bien réelles qui l'entourent.

De la réalité à la fiction

Dans les deux pièces, les fictions enchâssées sont aux mains du pouvoir, un pouvoir qui n'est pas aisément identifiable. Dans *Himmelweg*, il est incarné par le Commandant nazi, qui devient un véritable dramaturge et metteur en scène auquel a été confiée la possibilité de réaliser le rêve de tout homme de théâtre, à savoir celui de créer « une œuvre d'art globale » (Mayorga 2011, 30). Pour ce créateur d'un « monde mensonger et cohérent [...] mieux que la réalité elle-même », pour reprendre les termes d'Hannah Arendt (Arendt 1972, 80), la fiction est un instrument qui doit lui permettre de faire écran à l'extermination des camps. Ainsi, il la désigne comme un « projet », comme une « mission » ou encore une « expérience » (Mayorga 2011, 154, 158, 161)

3 L'une des sources de la pièce est l'entretien que Claude Lanzmann a fait avec Maurice Rossel en 1979, pendant le tournage de *Shoah*. La rencontre a donné lieu à un film, *Un vivant qui passe*, sorti en 1997.

4 Il s'agit du film *Dans la maison*. La pièce est la première de Mayorga à être adaptée au cinéma.

où tout doit être « planifié » et « coordonné » (Mayorga 2011, 155, 157). Dans *El chico*, le créateur de la fiction est un élève. Cependant, l'initiative relève du pouvoir hiérarchique, d'un professeur que Claudio se complaît à qualifier de maître. Tous deux sont complices et coopèrent dans une création qui est aussi une agression, une intrusion dangereuse dans la vie d'autrui. Cette bipartition met en évidence un trait caractéristique des fictions enchâssées : si leur origine est à chercher dans les cimes du pouvoir, ce sont toutefois des sphères hiérarchiques inférieures qui les réalisent. Claudio sert d'intermédiaire à Germán pour devenir l'auteur qu'il n'a jamais réussi à être. De même, le Commandant nazi a besoin d'un « traducteur », Gottfried, d'un médiateur entre les acteurs juifs et le metteur en scène :

Nous vous avons choisi comme interlocuteur. Vous et moi allons travailler ensemble. Vous serez pour ainsi dire mon traducteur. Je ne fais pas référence à la langue, je ne suis pas en train de parler de langues. Je vous parle de psychologie. Je vous dirai ce que nous souhaitons et vous transmettez nos requêtes aux vôtres (Mayorga 2011, 153)⁵.

Le Commandant n'est d'ailleurs lui-même qu'un subalterne : « Berlin nous a choisis » (Mayorga 2011, 154), explique-t-il fièrement à Gottfried. La fiction fait donc intervenir dans son élaboration toute une hiérarchie. Cette dilution des responsabilités ne fait que laisser dans la pénombre les véritables instigateurs de la fiction, qui surveillent et qui ordonnent mais sans intervenir directement.

Les deux pièces mettent par ailleurs en scène des poétiques *in process*. Aussi bien le Commandant nazi que Germán dictent plusieurs règles de composition qui laissent entrevoir ce qui constitue pour eux la fiction idéale. Les deux personnages masculins se font les défenseurs de fictions mimétiques, de fictions qui imitent la réalité et qui créent l'illusion de vie. En cela, elles doivent se rapporter au monde extra-fictionnel de manière directe, afin d'éviter toute incompréhension de la part du récepteur. Pendant la visite du Délégué, Gottfried se lance dans un bref récit parabolique pour tenter de dévoiler la vérité qui se cache derrière l'artifice :

Les jeunes savent que nous sommes un bateau qui attend d'entrer au port, mais une barrière de mines l'en empêche. Le capitaine, qui ignore l'étroit passage qui mène au port, ne doit pas prêter attention aux signaux trompeurs envoyés depuis la côte. Le capitaine attend un signal certain. Pendant ce temps, son devoir est de garder patience (Mayorga 2011, 137).

5 Les traductions sont de nous.

Pourtant, ni le Délégué ni le Commandant ne comprendront le sens de cette intervention. C'est le cas également pour Germán, qui avouera ne pas comprendre les symboles et détester la littérature symboliste. Un rapport indirect au réel, qu'il passe par la métaphore ou par la parabole, est à proscrire car il introduit la complexité dans une fiction qui doit s'ériger en double de la réalité.

Au sein de cette logique mimétique, la notion de banalité est cruciale. Dans *Himmelweg*, l'objectif du Commandant est de susciter l'illusion d'une ville ordinaire. C'est pourquoi il refuse, par exemple, une des actrices que lui propose Gottfried, avançant qu'elle est « bien trop jolie » (Mayorga 2011, 157) et donc en dehors de la norme. Son but est en fait de multiplier les « effets de réel ». De fait, les titres que le dramaturge allemand donne aux différentes séquences le montrent bien : « Vendeur de ballons », « Enfants à la toupie », « Enfant avec une poupée », « Couple du banc » (Mayorga 2011, 156–157). Ces scènes n'ont d'autre objectif que celui de dire, comme l'explique Roland Barthes, qu'elles « sont la réalité » (Barthes 1984, 186). Dans *El chico*, c'est parce que la famille de Rafa est banale que Claudio s'y intéresse : « Et je me demandais : comment peut bien être leur maison ? Comment c'est, la maison d'une famille normale ? » (Mayorga 2006, 22).

Mais les instigateurs prétendent également organiser ce réel et le doter de sens. Tout doit donc être, comme le préconise Aristote, nécessaire et vraisemblable, afin d'éviter les suspicions du lecteur / spectateur. Face à une scène entre la mère de Rafa et sa femme de ménage, Germán s'interroge :

Toute cette histoire du veston, qu'apporte-t-elle à l'action principale ? Si on enlève cette scène, qu'est-ce qu'on y perd ? Claudio, est-ce qu'il se rapproche de son objectif ou s'en éloigne-t-il ? (Mayorga 2006, 47)

Or, c'est cette distanciation par rapport à la fiction qu'il s'agit de réduire, ce qui octroie indirectement à l'auteur un contrôle absolu sur sa créature et sur ses récepteurs. Dans *Himmelweg*, la volonté de pouvoir est explicitement énoncée par le Commandant : « ce qu'Aristote dit, en somme, c'est qu'une œuvre d'art est d'autant plus belle qu'elle est complexe, à condition toujours que cette complexité soit sous contrôle » (Mayorga 2011, 155). La *Poétique* aristotélicienne est ici récupérée en tant que stratégie de pouvoir : en évacuant la contingence de sa pièce, le Commandant prétend optimiser ses chances de réussite, tout en écrasant perfidement l'initiative et la liberté de ses acteurs. Le but est donc de créer un « bel animal », où tout doit être intelligible, et d'attirer l'œil du spectateur unique afin de conditionner son regard, car c'est avant tout à partir de ce qu'il a vu que le Délégué va écrire son

rapport. Au sujet de ce qu'il appelle « la scène de la place », le Commandant émet de nombreuses réserves :

Il est impossible de coordonner tant de plans entre eux : les enfants à la balançoire, les vieillards qui sortent de la synagogue, le vendeur de ballons... Tu te souviens de ce que nous avons dit à propos d'Aristote ? Si un nœud est trop complexe, l'œil s'en désintéresse. Si une mélodie est trop alambiquée, l'oreille la rejette, comme un bruit. C'est pour cela que la scène fonctionne si mal [...] Il y a trop de gens (Mayorga 2011, 164).

Le Commandant cherche à créer une œuvre-image⁶, analogue à la photographie, qui n'est en fin de compte qu'une « représentation qui n'offre que l'illusion de réalité » (Farré & Schubert 2009, 79). Dans *El chico*, la logique est inversée : Claudio affirme dès le début qu'il n'écrit que ce qu'il voit, ce que Germán oubliera, à ses dépens. Bien plus que d'envisager le récit comme la trace écrite d'événements qui ont vraiment eu lieu, il y perçoit l'expression de fantasmes adolescents et y décèle les indices d'une imagination créatrice. Lorsque Claudio mentionne son attirance pour Esther, la mère de Rafa, Juana tente de mettre en garde son mari, sans succès :

GERMÁN. Tu es donc en train de prendre cette histoire au sérieux. Pourtant, on voit bien que la moitié est inventée. Il fabule.

JUANA. Il fabule ?

GERMÁN. Ce n'est qu'un réchauffé de films mal digérés : *La Fureur de vivre*, *Le Lauréat*...

JUANA. S'il fabule donc, il le fait plutôt bien. Tout ceci est très crédible (Mayorga 2006, 40).

Ce que Germán reproche à Claudio en revanche, ce ne sont pas ses actes, mais bien plutôt l'ambiguïté générique que ce rapprochement sentimental implique : « J'ai l'impression que tu ne sais pas dans quoi tu te lances. C'est quoi, ce texte ? Une satire de la classe moyenne ? Un feuilleton sentimental ? Un Bildungsroman ? » (Mayorga 2006, 41). En fait, pour Germán, la fiction doit représenter le monde, non pas pour le remplacer, mais pour l'éclairer. Or, c'est parce que la fiction organise, parce qu'elle place le réel

6 À ce sujet, il existe des liens entre *Himmelweg* et *La mala imagen* (présente dans l'anthologie *Teatro para minutos*), pièce qui met en scène, d'une part, un couple de musiciens s'interrogeant sur la couverture de leur album, et de l'autre, une séance photo où la photographe révèle l'objectif de son travail : « Il faut leur faire mal aux yeux. Un choc. Une image qu'ils ne puissent pas oublier » (Mayorga 2009, 28).

sous le sceau de la cohérence (générique, notamment), que le professeur s'y réfugie, quitte à laisser de côté le réel auquel elle se rattache. Il oublie ainsi que le texte de Claudio n'est pas que pure invention. C'est parce qu'il ne distingue plus la différence entre récit et témoignage, entre poésie et histoire, entre vraisemblance et vérité, qu'il va finir piégé par son élève et par ses propres règles. Inversement, dans *Himmelweg*, le Délégué sera trompé par l'illusion du réel et par la disparition de tout indice de théâtralité. Dans les deux cas, c'est l'inquiétante ressemblance entre réalité et fiction qui fait de cette dernière une arme puissante grâce à laquelle peut s'instaurer un rapport de force et de domination.

Rendre les fictions « étranges »

Le formaliste russe Viktor Chklovski affirme dans son ouvrage *L'art comme procédé* que l'objectif de l'art est l'« étrangéisation » de l'objet, « un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception » (Chklovski 2008, 24). Pour cela, l'artiste se doit de présenter l'objet sous un nouvel angle. C'est ce que Mayorga prétend réaliser avec les fictions enchâssées, en exhibant leur processus de création, en mettant en évidence leur influence sur la réalité et en les déconstruisant.

Là aussi, les mécanismes sont divers, et il convient de n'en citer que quelques-uns, parmi lesquels le commentaire. Chaque personnage, que ce soit le Commandant et le Délégué, en tant que spectateurs internes, ou Germán et Juana, en tant que lecteurs, évaluent les fictions de différentes manières et ont recours à des critères pluriels, tantôt esthétiques, tantôt politiques ou éthiques. Jugements formels et poétique des valeurs, pour reprendre le célèbre titre de Vincent Jouve, s'opposent et offrent au spectateur réel une grille d'évaluation qui établit dès lors une distance entre la salle et la fiction interne. A ces jugements divers viennent s'ajouter dans *El chico* les commentaires de Claudio. En effet, si les premiers passages de son roman sont lus par Germán et par sa femme, à haute voix, d'autres sont en revanche représentés de manière théâtrale : la famille de Rafa prend vie sur scène et Claudio joue ou rejoue son propre personnage. Cette dramatisation n'est pourtant pas absolue : entre les répliques des Artola se fait entendre parfois la voix du narrateur. Ses interventions peuvent révéler les pensées du jeune homme, faire office de didascalies, évoquer ce qui n'est pas représentable théâtralement ou décrire ce qui se déroule sur scène. Ici, les remarques narratives redoublent verbalement l'action théâtrale, ce qui ne fait que rappeler le caractère textuel, et donc fictif, de ce qui se déroule sur scène. En ce sens, Claudio devient à plusieurs reprises un narrateur épique qui est néan-

moins inclus dans la diégèse même. Il s'agit ici, comme pour le personnage de l'Acotador dans *Hamelin*, de « combattre le prestige de la représentation », de « révéler le texte en tant que texte » (Spooner 2014, 485).

C'est dans cette logique qu'il faut envisager également le mécanisme de la répétition, qui a un rôle important dans la dramaturgie mayorguienne. Elle peut permettre au spectateur de « regarder les choses à nouveau, d'une autre façon » (Spooner 2014, 480). C'est le cas dans *El chico*, lorsque le passage où est décrite l'arrivée du père de Rafa est rejoué et modifié sur scène. Elle peut aussi avoir une valeur démonstrative. L'acte II d'*Himmelweg* se fonde sur ce procédé. Ce sont en effet trois scènes (à savoir « les enfants qui jouent avec une toupie », « le couple sur le banc » et « la petite fille près de la rivière ») qui se répètent, trois fois de suite. Cette reprise montre au spectateur que les scènes anodines qu'il a vues et qu'il revoit ne sont rien d'autres que des répétitions, au sens théâtral du terme. Cela affecte les répliques elles-mêmes, comme en témoigne la scène du couple :

LUI. Je m'efforce de penser à nous. À toi, à moi, à tout ce dont nous avons rêvé. À notre futur. *Silence.* Je m'efforce de penser à nous. À toi, à moi, à tout...

ELLE. Le futur. J'en ai assez du futur (Mayorga 2011, 141).

Si l'homme se répète, c'est parce que la jeune femme ne lui donne pas la réplique. Sans réponse, il ne peut improviser. La répétition révèle ainsi le sort réservé aux juifs de Theresienstadt, celui d'être enfermé dans une fiction aliénante, et met en évidence un dysfonctionnement de la fiction, qui dès lors se révèle. Par ailleurs, ce procédé fait partie d'une stratégie du détournement, telle que l'ont définie Italo Calvino et Jean-Pierre Sarrazac. Car si les critiques ont souvent parlé de « théâtre dans le théâtre » pour qualifier *Himmelweg*, il faut néanmoins nuancer la formulation : la pièce créée par le Commandant n'est pas montrée au spectateur réel, qui n'assiste qu'aux répétitions et aux réactions qui font suite à la représentation. Ce n'est que de manière détournée, à travers la répétition par exemple, que Mayorga suggère l'enfer dans lequel les résidents du camp sont enfermés, condamnés, tels de nouveaux Sisyphe, mais innocents cette fois-ci, à répéter inlassablement le rôle qu'on leur a imposé. Il révèle également le caractère construit, et donc fictif, de ce qui se joue sur scène.

De la même manière, les fictions-cadres deviennent elles aussi étranges. Les structures des deux pièces sont en ce sens révélatrices. *Himmelweg* se constitue de cinq actes. La première et la troisième parties sont deux longs monologues narratifs où le Délégué et le Commandant s'adressent directement aux spectateurs. Le premier réécrit son rapport, après avoir pris

connaissance de la farce dont il a été victime. Le second, en revanche, rejoue la présentation du camp, comme si le public était un nouveau Délégué venu visiter le ghetto modèle. Or, il est impossible de déterminer le cadre spatio-temporel dans lequel lesdits monologues se déroulent. Lorsque le chef nazi commence sa réplique, il reprend le discours qu'il avait tenu face au Délégué. Si l'acte semble donc être, au premier abord, analeptique, et revenir au temps de la guerre, cette impression est contredite peu de temps après :

Il est difficile aujourd'hui de se faire une idée de ce qu'était tout cela. Là-bas, il y avait des balançoires, là-bas, le terrain de football, là-bas, la synagogue. Il y avait un théâtre. Et il y avait, bien sûr, l'*Himmelweg*, vous vous en rappelez ? [...] Tout ceci a disparu, mais eux sont encore ici. Tous, sans exception (Mayorga 2011, 150).

Le monologue semble donc se dérouler après la guerre, à l'endroit où se trouvait le camp aujourd'hui disparu. Pourtant, dans la suite de son monologue, le Commandant revient à un temps révolu : « L'objectif immédiat est de réunir ici tous les hébreux d'Europe » (Mayorga 2011, 151). Ces passages narratifs ont en fait lieu dans un temps cyclique, stagnant, au sein duquel le Délégué et le Commandant sont tous deux prisonniers, eux aussi. Entre passé et présent, entre reconstruction et disparition, c'est un temps purement théâtral, purement fictif, qui n'a de sens que dans le *hic et nunc* de la représentation. Le spectateur ne peut que prendre conscience, dès lors, du caractère artificiel de ces monologues. Dans *El chico de la última fila*, l'étrangeté se retrouve notamment dans l'alternance entre les « niveaux de réalité », tels que les définit Calvino (Calvino 2003, 337). En effet, la pièce mobilise plusieurs espaces : le logement de Germán, le lycée, où ont lieu les rendez-vous entre le professeur et son élève, et la maison des Artola, cadre où se déroule le récit de Claudio. Or, il n'y a pas dans la pièce de scission spatio-temporelle nette. De la même manière, la délimitation entre l'espace de la réalité, celui où interviennent principalement Germán, Juana et Claudio, et l'espace de la fiction, où apparaissent les Artola et Claudio, personnage de son propre récit, va avoir tendance à se dissiper. Les scènes se suivent sans aucune transition et se chevauchent. Alors que Germán et Juana interrogent la valeur de l'art, une didascalie annonce l'arrivée furtive de Claudio sur scène : « Claudio remet quelques feuilles à Germán. Celui-ci les lit avec Juana » (Mayorga 2006, 27). Dans ce passage, ce sont trois moments et deux lieux distincts qui se superposent au sein d'un même espace scénique : la conversation entre les deux époux, chez eux, la remise du texte par Claudio, au lycée, et la lecture du récit, de nouveau chez Germán. En réfutant la

cohérence spatio-temporelle et en superposant les « niveaux de réalité », la fiction dévoile indéniablement son aspect conventionnel.

Mayorga se pose donc en héritier brechtien, en visant à faire de la fiction un objet étrange et à faire appel ainsi à l'esprit critique du spectateur. Cependant, il le fait au sein même de la diégèse, et non de manière distanciée. Il semble prôner, comme le faisait Buero Vallejo dans des pièces comme *El tragaluz*, une « contemplation active » (Buero Vallejo 1963) à travers une fiction qui est tout à la fois mimétique et réflexive. De même, son but n'est pas d'imposer sa vision du monde. Au contraire, il cherche bien plus à susciter chez son public une défiance face à ce qui se joue sur scène et par conséquent face à la réalité qui l'entoure.

De la fiction à la réalité

Pour cela, le dramaturge ne se contente pas de mettre la fiction à distance : il tente lui aussi de piéger le spectateur réel. C'est le cas par exemple dans l'acte II d'*Himmelweg*, avec la scène de la petite fille Rebecca. Pendant les répétitions, la petite joue, dans l'eau, avec une poupée. À plusieurs reprises, les didascalies précisent qu'elle regarde un spectateur et qu'elle le salue. Lors de la dernière occurrence de la scène, ce sont tous les spectateurs qu'elle regarde. La récurrence de ce regard, qui se répète tout autant que les répliques, laisse supposer qu'il s'agit là d'un geste prévu dans le scénario écrit par le Commandant. En dirigeant son regard vers les spectateurs réels, elle les inclut dans la fiction, afin qu'ils s'identifient au Délégué et soient victimes eux aussi de l'illusion, tout en se mettant à la place du monde qui a autorisé, consciemment ou non, l'extermination. Le doute surgit également dans *El chico*, lorsque Claudio relate une scène à laquelle il n'a pas assisté et dans laquelle les parents de Rafa expriment leur méfiance à l'égard du personnage-narrateur. Il est impossible de savoir ici s'il s'agit d'une scène inventée par le jeune étudiant ou bien d'une scène réelle, indépendante du récit. Les deux interprétations cohabitent et mettent en évidence les difficultés qu'il peut y avoir à distinguer la fiction de la réalité.

De la même manière, il y a entre les fictions enchâssées et les fictions enchâssantes des parallélismes troublants. Dans l'Acte V d'*Himmelweg*, Gottfried dirige la scène des « deux enfants à la toupie ». Pour que celle-ci fonctionne, il établit un rapport de force entre les deux personnages : « Au début, ne t'approche pas tant de lui. Approche-toi peu à peu » (Mayorga 2011, 170). Or, ce rapport est celui qui s'est manifesté lorsque Gottfried et le Commandant lui-même ont répété la scène, à l'Acte IV. La scène ne peut fonctionner que si elle réutilise l'animosité qui s'est alors exprimée entre le tra-

ducteur et son bourreau. Ainsi, la fiction se fait le reflet non pas tant de la réalité que des mécanismes violents qui la régissent. Mayorga met en évidence ces analogies structurelles grâce au mécanisme de la mise en abyme. Alors qu'ils sont en train d'écrire le livret de la pièce, Gottfried demande au Commandant la différence entre la « pause » et le « silence » (Mayorga 2011, 162). Or, dans cette scène, les didascalies oscillent justement entre ces deux mots. Mayorga montre que les remarques concernant la fiction enchâssée peuvent également s'appliquer à la fiction enchâssante. Ces parallélismes se retrouvent également dans *El chico*, de manière plutôt thématique. En plus des conflits conjugaux, que l'on retrouve aussi bien entre Germán et Juana qu'entre les parents de Rafa, certains motifs reviennent d'une fiction à l'autre. C'est le cas par exemple des troubles qui ont eu lieu dans les banlieues françaises en 2005, évoqués aussi bien par Germán que par les Rafa. Ce motif tisse un lien entre fiction interne et fiction-cadre, mais également entre la pièce et la réalité du spectateur, tout du moins lors de la première représentation, en 2006. Cette répétition n'est pas sans rappeler la géométrie fractale, où un même élément peut se répéter indéfiniment, à différentes échelles. Benoît Mandelbrot énonce une des propriétés de ces objets mathématiques : « ses parties ont la même forme ou la structure que le tout, à ceci près qu'elles sont à une échelle différente et peuvent être légèrement déformées » (Mandelbrot 2010, 154). Ainsi, la fiction ne se contente pas de refléter la réalité ou ses mécanismes : Mayorga semble en effet suggérer l'existence d'une analogie substantielle ou structurelle entre ces deux mondes, entre les différents « niveaux de réalité ».

En montrant qu'il existe des similarités d'une fiction à l'autre, Mayorga rappelle l'évidence, à savoir que la soi-disant « réalité » qu'il représente est tout aussi fictive et artificielle que la fiction interne créée par les personnages du drame. Mais si une analogie se tisse entre une fiction et celle qui l'engendre, ne pourrait-il pas y avoir une analogie entre la fiction mayorguienne et la réalité qui la contient, à savoir celle du spectateur ? Ce qui se réaliserait ici, ce serait une mise en doute de la réalité telle que la présentent les discours issus du pouvoir, entre autres, et qui ne serait, peut-être, qu'une autre fiction. Il serait dès lors possible d'envisager l'œuvre de Mayorga sous le prisme du « réalisme expérimental » théorisé par Jean-Pierre Sarrazac, un théâtre dont le but ne serait pas de copier le réel, mais de faire « subir à la réalité objective nombre de torsions, de transpositions, de transformations, autant d'opérations préalables à un réalisme de la structure, un réalisme au sens philosophique » (Lescot 2010, 175-176), afin de mettre à jour les rouages du réel.

Conclusion

Les personnages mayorguiens ne parviennent plus à distinguer les deux mondes, et oublient le réel face à ce qui n'est qu'illusoire. Ortega y Gasset considérait que la fiction est nécessaire à l'homme, car elle lui permet de se divertir, au sens étymologique du terme, d'échapper momentanément d'un monde qu'il n'a pas choisi (Ortega y Gasset 2008, 253–254). Dans ces pièces, le caractère éphémère de la fiction disparaît pour donner lieu à une diversion permanente et aliénante.

La fiction octroie ainsi à son créateur un pouvoir qui lui permet de contrôler ses sujets. Dévoiler, grâce à la fiction dramatique, la consubstantialité entre fiction et politique semble être de fait l'un des objectifs principaux de Mayorga :

Nous n'allons pas garder le silence car nous aimons les mots, et nous avons besoin d'opposer des paroles claires à celles, obscures, que manipulent les nouveaux dieux. Des paroles obscures qui veulent nous transformer en personnages d'une représentation puérile où il n'y a que des bons et des méchants. Des paroles obscures qui mènent des innocents au sacrifice (Mayorga 2003).

Si renaissance dramatique il y a dans le théâtre de Juan Mayorga, peut-être faut-il la chercher, entre autres, dans le lien qu'il tisse entre le politique et la fiction dramatique. Dans ces deux pièces, tout comme dans *Cartas de Amor a Stalin* ou dans *El jardín quemado*, la fiction et la croyance en cette fiction de la part des sujets sont présentées comme des instruments que les représentants du pouvoir manipulent pour asseoir leur autorité. Dès lors, Mayorga crée une fiction qui se démultiplie, une fiction qui regarde ses *alter ego* et qui les déconstruit à travers la répétition, le commentaire ou le détournement. Si le dramaturge maintient le « primat de la fiction », c'est parce que celle-ci est partout. Le mécanisme réflexif de la fictionnalisation dans la fiction vise à susciter chez le spectateur un geste philosophique et critique qui le ferait réfléchir non pas tant sur la fiction que sur le réel dans lequel il évolue.

Bibliographie

- Arendt, Hannah. 1972. *Les origines du totalitarisme : Le système totalitaire*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. 1984. « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue : Essais critiques 4*, 179–187. Paris : Seuil.

- Buero Vallejo, Antonio. 1963. « A propósito de Brecht ». *Ínsula* 200-201 : 1-14. Consulté le 30 janvier 2016. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/a-proposito-de-brecht--o/html/00391294-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_o_.
- Calvino, Italo. 2003. « Les niveaux de la réalité en littérature », *Défis aux labyrinthes 1*, 337-351. Paris : Seuil.
- . 2003. « Légèreté » et « Leçons Américaines, Six propositions pour le prochain millénaire », *Défis aux labyrinthes 2*, 13-34. Paris : Seuil.
- Chklovski, Victor. 2008. *L'art comme procédé*. Traduction de Régis Gayraud. Paris : Allia.
- Farré, Sébastien, Yan Schubert. 2009. « L'illusion de l'objectif. Le délégué du CICR Maurice Rossel et les photographies de Theresienstadt ». *Le Mouvement Social* 227 : 65-83.
- Lescot, David. 2010. « Réalisme ». Dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. J.-P. Sarrazac. Strasbourg : Circé.
- Mandelbrot, Benoît. 2010. *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Malesherbes : Flammarion.
- Mayorga, Juan. 2003. « El teatro es un arte político ». *ADE Teatro* 96 : 10.
- . 2006. *El chico de la última fila*. Ciudad Real : Ñaque.
- . 2009. *Teatro para minutos*. Ciudad Real : Ñaque.
- . 2011. *Himmelweg*. Ciudad Real : Ñaque.
- Ortega y Gasset, José. 2008. *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2002. *La Parabole ou l'enfance du théâtre*. Strasbourg : Circé.
- Spooner, Claire. 2014. *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage*. Consulté le 30 janvier 2016. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00975193/document>.
- Vilar, Ruth, Salva Artesero. 2010. « Conversación con Juan Mayorga ». Consulté le 30 janvier 2016. <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero>.

Affirmer l'écriture, revendiquer la scène : les auteurs émergents du théâtre espagnol contemporain*

Antonia Amo Sánchez

Université d'Avignon

ICTT/EA 4277

La scène espagnole contemporaine — considérée dans sa réalité pluriculturelle et plurilinguistique — fait émerger de nouvelles formes d'écriture. Quelles sont-elles ? Et qu'apportent-elles au théâtre ? Quels thèmes, quels langages et quels moyens permettent de définir un nouveau cercle d'auteurs qui, dans une impulsion novatrice, et y compris grâce à des modalités inédites, ont fait du théâtre au fil de ces dix dernières années un espace de résistance¹ ? Telles sont les questions qui font l'objet de cet article, et que nous essaierons d'aborder en adoptant une perspective à laquelle nous sommes nécessairement amenés à réfléchir : dans quelle mesure peut-on se prévaloir de l'alternative entre rénovation ou extinction du drame dans une écriture dont l'émancipation n'implique aucun type de « révolution » esthétique. Selon les mots d'Eduardo Pérez-Rasilla :

La dramaturgia que podemos considerar emergente es original y vigorosa, pero no plantea una ruptura con las formas de emergencia desarrolladas por el teatro español en las últimas tres décadas, sino que supone la evolución de algunas de sus líneas y la progresiva tendencia a que las propuestas se entrelacen y se contaminen [...]. Sus características no son nuevas, y quizás nunca lo fueron, ni siquiera en la base de la categorización que propuso Lehmann para sistematizar el campo posdramático, o, de manera más global, ni siquiera en la base de lo que conformó la postmodernidad. Sin embargo, estas características se dan ahora intensamente más elaboradas y nutridas de otros fenómenos propios al contexto social y cultural del momento en el que viven los artistas (Pérez-Rasilla 2012, 1).

* Traduction de Séverine Borel que nous remercions chaleureusement.

¹ Nous tenons à exprimer ici notre reconnaissance à Eduardo Pérez-Rasilla et José Romera Castillo qui, ces dernières années, ont consacré de nombreux travaux à « l'émergence ». Nous renvoyons le lecteur à la bibliographie finale.

Pour autant, bien des éléments les plus singuliers de ce théâtre espagnol coïncident avec ceux que la critique française², à propos du théâtre européen, distingue comme de « nouvelles lignes de force » qui permettent de parler d'un changement tangible, d'une réelle régénération dans la façon d'écrire et de faire du théâtre (Danan 2013 ; Sermon & Ryngaert 2012) : la recherche de nouveaux langages enrichis par une infinité de références culturelles (audiovisuelles et cinématographiques surtout), l'écriture de plateau, l'intermedialité, le recours exponentiel aux nouvelles technologies et à des dispositifs de connexion avec le spectateur, ou encore l'emploi performatif de la parole, en sont quelques exemples.

Malgré tout, convaincue de la vacuité d'une création (re)nouvelle(é) *ex nihilo*, nous présenterons les caractéristiques de la génération espagnole émergente en partant du principe que ces auteurs, aussi novatrices que soient leurs propositions, s'inscrivent dans la lignée d'un théâtre d'auteur apparu en Espagne il y a près de trente ans. Cette identité créative, tout en s'enracinant dans l'histoire du théâtre espagnol contemporain aura, à la faveur de la mondialisation, conflué vers les tendances les plus actuelles du théâtre européen, selon lesquelles l'auteur de théâtre ne fait pas seulement du théâtre d'auteur.

Une génération « gagnée » : quelques points communs

Le répertoire de cette génération d'auteurs espagnols émergents —qu'Itziar Pascual a qualifiée de « génération gagnée » (Romera 2014, 31)³—, a commencé à susciter un intérêt particulier à partir de 2011, lorsque la revue *Aco-taciones*, dans son numéro 27, publie une première approche méthodique de ce groupe de dramaturges trentenaires. En 2013 l'UNED leur consacre une rencontre académique en jouant sur la décomposition des chiffres de l'année : 2013=20+13=33 (Romera 2014). La majorité de ces *posbradomines* a fait des études d'art dramatique dans les ESAD ou à l'Institut du Théâtre de Barcelone. Certains exercent parallèlement comme enseignants-chercheurs (Lola Blasco, Diana Luque, Helena Tornero, Victoria Szpunberg entre autres). Leur parcours étudiant et professionnel est imprégné de l'enseignement de figures incontestables du théâtre des années quatre-vingt : José San-chis Sinisterra, les frères Sirera, ou encore les influences plus tardives de

² En particulier les études d'Anne-Françoise Benhamou, Joseph Danan, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Julie Sermon ou Bruno Tackels.

³ Voir la liste exhaustive des auteurs créateurs élaborée par Diana I. Luque pour plus de détails.

Sergi Belbel, Rodrigo García, Laila Ripoll, Juan Mayorga o Angélica Lidell, sans oublier les apports importants de créateurs latino-américains (on cite souvent Daniel Veronese, Marco Antonio de la Parra et Rafael Spregelburd, dans Pérez-Rasilla 2011, 15–16). À noter également qu'ils participent régulièrement à des colloques, des tables rondes ou des séminaires universitaires, autre facette de leur condition polyvalente : le dramaturge joue de plus en plus le rôle d'« auteur critique/autocritique ».

On ne peut pas sentir le pouls de ce théâtre en laissant de côté le contexte dans lequel il s'inscrit. Plutôt que d'« émergent » ou d'« émergence », certains préfèrent parler de théâtre « urgent » ou « de l'urgence » (Juan Diego Botto dans García 2013), car il se propage pendant et malgré la crise économique des dix dernières années. Force est de constater à quel point, face à une conjoncture calamiteuse et à l'impact qu'elle a sur les circuits de la culture (proprement assommés par les 21 % de TVA), le théâtre résiste en marge de l'institution. D'où un rejet catégorique des postures purement expérimentales : dans le contexte actuel, le théâtre ne peut dédaigner sa fonction rituelle et sociale, sa mission *poélitique*, selon l'expression forgée par Enzo Cormann pour souligner l'essence à la fois poétique et politique du théâtre (Cormann 2012, 51). Les « émergents » sont les fruits d'un arbre caché par la forêt plus ou moins dense du théâtre commercial (littéralement envahi par la forme musicale) ou même du théâtre institutionnel. Nombre d'entre eux transitent par la véritable pépinière de salles qui accueillent le fameux « boom alternatif », issu d'un circuit furieusement vivant mais précaire, car presque totalement privé de subventions. Ils n'adoptent pas pour autant le parti pris arrogant du reniement institutionnel, et font même parfois le saut — tant attendu — vers les structures commerciales et/ou publiques (Denise Despeyroux dans García 2013). Quoi qu'il en soit, il est essentiel de mentionner les initiatives de l'INAEM, du CDN ou du Teatro nacional de Catalunya (« Projecte T6 »), pour intégrer dans leurs programmes des collaborations avec les auteurs les plus jeunes. C'est précisément le Projet T6 qui permettra à Helena Tornero de s'affirmer, de même que Lola Blasco, Diana I. Luque ou María Velasco le feront grâce à l'atelier « Escritos en la escena » du laboratoire Rivas Cherif du CDN⁴ (Luque, 43).

4 « *Escritos en la escena* propose un modèle d'écriture de plateau : à partir d'une première ébauche, l'auteur développe et finalise le texte dans l'espace scénique, en travaillant en étroite collaboration avec un groupe d'interprètes sur une période déterminée ; l'objectif de ce programme est de parvenir à élaborer des textes dramatiques viables et prêts à être joués, susceptibles de prolonger leur vie et leur développement dans d'autres espaces » (<http://cdn.mcu.es/laboratorio-rivas-cherif/escritos-en-la-escena/>, consulté le 3 septembre 2015).

Ces auteurs se distinguent également par une solide conscience de groupe. Ils évoquent eux-mêmes une solidarité quasi tribale et le besoin d'être reconnus par leurs pairs et non par des programmeurs, des critiques, des journalistes ou des jurys de circonstance. Cette relation au tribal est un élément clé, puisqu'elle jette les fondements d'un nouveau sens du collectif qui fait écho à un rapprochement de plus en plus sensible des mouvements associatifs.

Quels langages pour quelles esthétiques de l'engagement ?

Penchons-nous à présent sur quelques-unes des propositions les plus inventives et les plus personnelles de ce théâtre, telles que celles de la madrilène Lola Blasco, la catalane Helena Tornero, le galicien Pablo Fidalgo ou encore du collectif La Tristura, tous également en quête de nouveaux langages-passerelles en direction du récepteur, et ce sur la base de positions idéologiques et esthétiques très affirmées : la conviction que le théâtre « sert », et le refus de choisir la facilité, ainsi que le souligne Vanesa Sotelo : « [Lors de mon processus créatif], je préfère chercher que trouver. Chercher et me perdre [...]. Fuir l'identité de l'écriture lorsqu'elle est associée à la facilité de langage » (Sotelo 2012). Cette déclaration recèle les prémices d'une des caractéristiques les plus remarquables de l'émergence : l'importance du langage comme instrument de création.

S'il existe une abondante littérature sur l'esthétique de l'écriture dite « émergente », d'autres territoires restent encore à explorer, notamment les processus de création, lesquels sont stimulés par des réciprocitys entre écriture et direction dont le point culminant débouche sur une synthèse entre les attributs et les fonctions d'auteur, de metteur en scène et d'acteur (cf. la méthode de l'acteur-créateur). De fil en aiguille, cela met en évidence la resémantisation de la notion allemande de *Dramaturg* ou « directeur de l'orchestration scénique ». Comme le fait remarquer Joseph Danan : « Le Dramaturg n'est pas l'auteur de l'œuvre. Certes. Mais s'il lui arrivait de le devenir ? » (Danan 2010, 6). Mais l'on pourrait aussi renverser la perspective : et si l'auteur, à son tour, s'affirmait comme le *Dramaturg* absolu ? Au-delà de la réflexion sémantique sur la traduction des termes *Dramaturg/dramaturge/director*, une particularité importante de ce cercle d'auteurs $20+13=33$ se détache ici : la synergie entre le texte et la scène, à partir d'un processus interactif et bidirectionnel. Dans ce processus, l'écriture est en devenir, *in fieri*, se nourrissant non seulement des horizons imaginaires et culturels de l'auteur, mais également de la dimension intrinsèquement pluridisciplinaire du théâtre.

L'empiètement ou l'imbrication auteur-metteur en scène-acteur nous amène à une autre caractéristique de ce groupe, à savoir un singulier autobiographisme qui dérive vers la dramaturgie dite « du je », où vie privée et intimité dialoguent avec universalisme et sens du collectif, à partir de formes expressives qui s'apparentent fortement à la confiance et à la révélation. C'est ce que souligne Lola Blasco :

[en la dramaturgia del yo] no hay fábula cerrada sino poética abierta; desplazamiento desde la esfera de lo íntimo a lo público, llevando lo oculto al debate, a la asamblea y cuyo discurso está dirigido a una reconstrucción identitaria que se apoya en procedimientos característicos de la confesión (Blasco 2014, 94-96).

Une dramaturgie de la synecdoque : un « je » qui fait partie d'un tout, transcendé dans un « nous » enchaîné à l'Histoire, conditionné par les processus historiques et convaincu que la nature collective de l'homme sera le seul moyen de survie de son humanité. De façon générale, le travail de ces auteurs se distingue pour avoir fait une règle de désobéir à la règle, par un usage prépondérant de l'éclectisme, du polymorphisme discursif et esthétique, et la promotion des langages performatifs du corps.

L'influence de la culture audiovisuelle, cinématographique et musicale, l'usage des technologies numériques, des langages de l'internet et du *fast thinking* issu de la publicité ou du marketing, sont particulièrement importants. Ce sont là des artifices impliquant la complicité du récepteur, et qui sont souvent déformés au bénéfice d'une désidentification et d'une dénonciation des discours mondialisés à l'estampille néolibérale. Comme le note Pérez-Rasilla, l'intention première est de « mettre en exergue l'incertitude d'une réalité changeante, multiple et fuyante », en recourant à des formes expressives également décentrées : « l'ellipse, la fragmentation, les ruptures spatio-temporelles, le vide, le silence, le renoncement au dénouement, les chevauchements, les interférences, l'alliage de l'onirique au réaliste ou au documentaire » (Pérez-Rasilla 2012). En définitive, un théâtre dont la conceptualisation pourrait s'apparenter au modèle rhizomatique (Deleuze & Guattari 1980), basé sur l'insubordination hiérarchique et la réciprocité des modèles, avec pour objectif final de remettre en question l'ordre imposé par les structures sociales.

Langage et parole poétique

Si la postmodernité est un héritage du renouveau architectural, comme en témoigne l'usage désormais classique de l'hybridation des matières et des

matériaux, dans la dramaturgie émergente le langage prend précisément ses distances avec tout ce qui relève du matériel ou du matérialisme, symbole de la frénésie consumériste emblématique de l'épistème contemporain. C'est d'ailleurs l'une de ses caractéristiques les plus remarquables : le brio de la parole poétique, par opposition à la langue commune, vulgarisée ou exotérique, qui leurre et crée l'artifice, et que le dramaturge se doit précisément de démasquer. Le langage, dans sa pureté, redevient un vecteur pour accéder à ce que les auteurs eux-mêmes qualifient d'« intangible », d'« ineffable », d'« occulte » (Fidalgo 2012 ; Novo 2014). Comme si seul le langage pouvait permettre de pénétrer les entrailles du sens tragique de la vie (Blasco 2014). Privé de la parole poétique, le théâtre deviendrait guindé, affaiblissant du même coup sa capacité à explorer, grâce à la fiction, « cette part de la réalité qui échappe » (Benhamou 2012, 27).

La parole poétique apparaît fréquemment telle un sésame ou une formule magique à contre-courant de l'ordre grammatical, une parole disloquée, délirante, dépourvue de syntaxe ou de logique, mais recourant fréquemment aux aphorismes, aux injures, aux mélopées ou à la psalmodie, aux silences ou à la logorrhée. Elle s'oppose également à la langue-culture enlisée dans sa propre impuissance face à une barbarie sans fin. Après Auschwitz, il faut apprendre à écrire avec la cendre ; il n'y a d'autre issue que rendre notre confiance à la poésie pour régénérer l'homme. Mais la parole est aussi un métier à tisser des histoires et des trames, en dépit du discrédit dont pâtit la notion de « fiction ». Car celle-ci ne faillit pas toujours à sa mission de rendre compte d'une réalité pesante, violente, accablée d'histoires incroyables et pourtant si vraies. Tout au contraire, la fiction se nourrit plus que jamais du réel (Sánchez 2007). Restituer sa fonction poétique à la langue devient dès lors un acte éthique et politique.

Cette parole épurée est le principal élément tenseur de l'écriture dramatique du poète et dramaturge galicien Pablo Fidalgo. Dans son œuvre *O estado salvaxe. Espanha 1939* (écrite en castillan), il mêle fort habilement la poésie, le documentaire et la performance métahistorique (sa propre grand-mère, protagoniste de l'histoire, lit elle-même une partie de l'œuvre sur scène). Fidalgo soutient que la parole poétique « ne peut jamais n'être que réaliste ou ne fonctionner que comme un témoignage. Elle offre toujours quelque chose de neuf, d'inexplicable » (Perales 2014). Et celui qui l'affirme est un créateur qui accorde au texte la même importance qu'à la performance ou à la danse, arts qu'il compare à celui du conteur pour qui la fonction de transmission intergénérationnelle est fondamentale (Novo 2014). D'où le fait que ses créations puisent dans un constant processus de quête autobiographique et intra-généalogique : un retour au passé, à l'éche-

lon familial, c'est aussi un retour sur soi. *O estado salvaxe*, pièce qui pourrait être considérée comme théâtre de la mémoire (intra) historique, est une « marche-arrière vers le futur », comme le dit poétiquement l'artiste lisboète Claudia Dias (Fidalgo 2014), puisqu'elle explore la valeur du legs et ses formes de transmission en suivant les deux veines de l'histoire, l'individuelle et la collective.

Un autre exemple de création intéressant est celui du collectif La Tristura (troupe formée en 2004 par Celso Giménez, Violeta Gil, Itsaso Arana et Pablo Fidalgo jusqu'à ce qu'il la quitte en 2012). A leurs débuts, ils sentaient que, bien qu'ils soient tous issus de l'univers théâtral, leur langage, aux racines poétiques, achoppait sur le plan scénique ; et cependant, progressivement, cette « parole venue d'ailleurs » finissait par s'imposer non comme quelque chose « d'utile » mais « comme vecteur de la vérité, de ce qui rend les choses réelles, ce qui permet d'entrer en contact avec l'intangible » (La Tristura 2012). La scène devient alors le lieu où « la langue se fait paysage » dans le but de toucher au plus près la réalité débordée d'une génération désespérée, en quête de nouvelles formes d'expression et de communication. Dans leurs créations, qui ont toujours trait à l'amour et à la politique, ils n'utilisent pas le terme « metteur en scène ». Sur les programmes, ils indiquent « Création d'untel et Untel », « Sur scène Untel et Untel », assimilant le metteur en scène à un « agent de la circulation » (2012) et défendant un travail basé sur l'horizontalité, l'altérité et la synergie⁵.

Mais il y a d'autres moyens d'explorer l'occulte. La musique vient parfois pallier aux manques de la parole⁶ ou créer des espaces pluridimensionnels qui jouent avec les limites de l'apparent et de l'authentique. Pour donner quelques exemples, citons les créations mises en musique de Lola Blasco. Son théâtre politique et révolutionnaire va au bout des possibilités expressives de la musique en réunissant des genres extrêmes, comme le rap et la musique lyrique. Dans *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* (2009), pièce dans laquelle elle s'interroge sur l'héritage de la culpabilité à partir de la correspondance entre le pilote américain Claude Eatherly — impliqué dans le lancement de la bombe atomique sur Hiroshima —, et le philosophe pacifiste Günter Anders, ou encore dans une œuvre récente, *En defensa* (2015),

5 Les projets les plus représentatifs de ce collectif sont *Años 90. Nacimos para ser estrellas* (2008), *Materia Prima* (2011), l'opus *Trilogía del fin del mundo* (2006–2009) avec en particulier la très saluée *Actos de juventud* (2009), et *El sur de Europa. Días de amor difíciles* (2013). Se reporter aux travaux remarquables de Pérez-Rasilla (2012) et Blasco (2014) sur cette troupe.

6 Pour approfondir les relations entre musique et théâtre, nous renvoyons le lecteur au *24e séminaire du SELITEN@T, Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid, 24–26 juin 2015), disponible à <http://contenidosdigitales.uned.es/>.

qui traite de l'immigration des jeunes, le discours parlé, rappé et lyrique, dialoguent simultanément avec la photographie et la vidéo, ce qui accroît efficacement la théâtralité. Dans son travail musical, d'influence brechtienne, la dramaturge prend le parti de « démocratiser le discours et d'intensifier sa charge émotive » (Blasco 2015). Le rappeur (l'une des interprétations du mot RAP est *Rhythm and Poetry*) rejoint alors le rhapsode classique, chargé de tisser une continuité entre des fragments de poèmes oraux disparates. En définitive, dans l'œuvre de Blasco, le rappeur est la synthèse du chœur et du parrésiasite : de même que le chœur commentait la vie publique et politique, les rappeurs filtrent aujourd'hui la réalité avec un langage « en marge de la légalité, qui assène une série de vérités » (Blasco 2015). Ainsi, le rythme rejoint le rite et affirme sa suprématie sur le concept :

CORO

Antistrofa 1

[...] PERO LO QUE YO QUERÍA, LO QUE YO INTENTABA ERA NO CONTAROS OTRA VEZ EL MISMO CUENTO / ¡MIERDA! / CON MIS CANCIONES / LO QUE PRETENDO / LA VUELTA A LOS CUARENTA SIN EXPLICACIONES / NO QUIERO / MATAR EL TIEMPO / CON DILACIONES / [...] A LO QUE IBA / CUANDO RECURRO A LA MEMORIA / SALE LA ESCORIA DE MI MENTE / HACIENDO ACOPIO DE LA HISTORIA / ASUMO / LA VERGÜENZA DE OCCIDENTE / EL USO QUE SE LE DA AQUÍ A LA GENTE / YO / SOLO SOY / UNA PIEZA DE LA MAQUINA / MARCADA / POR UNA / SUERTE CONTRAFÁTICA PARA EL HOMBRE / Y ME DOMINA / LA TRISTEZA / ESCRIBO PORQUE YA NO CREO EN NINGUNA PROEZA / ¡AY! (*Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, 41).

**

CORO

Antistrofa 1

YO / QUE SOY EL APOCALIPSIS / DE ESTA HISTORIA EN CRISIS / Y TENIENDO EN CUENTA QUE / NO LO PROVOQUÉ / TENGO UNA FURIA QUE ME ARRASTRA POR DENTRO / CÓLERA SE LLAMA LO QUE SIENTO / POR MIS PADRES / ESOS JODIDOS HOMBRES QUE ENGENDRARON / EL MAL EN TODO AQUELLO QUE TOCARON / Y SEMBRARON / CON SU FLÁCIDA PULLA / GENERACIONES QUE REPITIERON PUNTO POR PUNTO LO QUE EN TROYA / ME JODE SABER QUE A ESTAS ALTURAS SEGUIMOS IGUAL / AL BORDE / DE UNA GUERRA NUCLEAR [...] ENCIMA QUIEREN QUE NOS

SINTAMOS CULPABLES / ELLOS / QUE HAN CORTADO CUALQUIER BOS-
QUE PALPABLE / (*Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, p. 90).

Souvent, le halo poétique se forme au moyen d'emprunts à la tragédie classique, en particulier le chœur, dont les résonances graves (quoique parfois non dépourvues d'ironie ou d'humour) génèrent une atmosphère ténébreuse, un positionnement existentiel qui s'accorde davantage à la mélancolie collective d'une jeunesse spoliée de son présent, qu'au narcissisme ou au cynisme postmoderne.

Le chœur tient souvent le rôle du confesseur nous permettant d'accéder à la révélation des vérité(s). Il occupe précisément cette fonction, conjuguée à celle de *didaskalos*-narrateur, dans *No parlis amb estranys*, d'Helena Tornero, remarquable pièce en forme de mosaïque, qui met en scène la vulnérabilité du lien entre mémoire affective et mémoire historique :

EL FALS CANTANT. Molt bé. Anava a dir-te si volies que t'acompanyés a casa, però tu mateixa.

LA NOIA DE ROSA. Jo no pujo al cotxe d'un desconegut.

LES VEUS: La Noia de rosa no sap que el que acaba de dir és mentida. Una vegada sí va pujar al cotxe d'un desconegut. Concretament en braços d'un desconegut. Però ella no se'n recorda. No se'n pot recordar. [...].

EL FALS CANTANT. Molt bé. Tu mateixa. (*Se'n va. Apareix L'HOME QUE CAMINA.*)
[...]

L'HOME QUE CAMINA. Perdona. Tu no saps qui sóc. Jo..., jo sóc... jo... et conec. Bé, potser hauria de dir que et reconec. [...] No, no m'equivoco. Aquestes coses se saben. És com una mena de veu. La veu de la sang. I tu també ho saps. La teva sang ho sap. [...] Aquesta nena [mostrant una foto] no ets tu. Aquesta nena és la teva mare. La teva mare de veritat. [...].

LES VEUS. La Mare de la Noia de rosa [mare adoptiva] fa una trucada. Només una. Amb una trucada n'hi ha prou perquè, hores més tard, en un altre lloc de la ciutat busquin un home, el troben i se l'emportin. La Noia de rosa i la seva mare s'abracen. En aquest moment La Noia de rosa encara no sap que amb aquella trucada l'existència de l'Home que camina ha quedat esborrada per sempre. LA MARE DE LA NOIA DE ROSA I LA NOIA DE ROSA s'abracen.

S'abracen?

Sí, s'abracen.

I no sospita res?

No, ella creu en la seva mare.

Hi creu o hi vol creure (*No parlis amb estranys* 2013, 80-81).

Le positionnement critique, idéologique et éthique de ces auteurs jette les fondements d'un théâtre dont le but ultime est d'accéder à la compréhension et de transmettre ce qui reste d'authentique dans les relations humaines. Il s'agit en définitive de l'exploration d'une vérité plus proche du terme grec *aletheia*, formé du préfixe *a* (contre), associé à *lethos* (oubli) : une lutte contre ce processus individualiste de désagrégation existentielle qui nous empêche de trouver un sens à notre lien à l'histoire, aux autres. Par ailleurs, ce théâtre se distingue par son intérêt évident pour l'altérité et l'humain, par le biais d'un « je » pluriel qui permet de problématiser l'Histoire et ce qu'elle nous a légué. Les matériaux historiques ou intra historiques s'invitent dans la fable pour activer la réflexion éthique sur un présent dont l'explication est indissociable du passé. Ainsi, il n'est pas rare d'utiliser les techniques du théâtre document, le témoignage, le manuscrit et surtout le récit par l'image (photo ou vidéo). Des pièces comme *Los hijos de las nubes* de Lola Blasco (qui a pour thème la responsabilité historique de l'Espagne quant à la situation tragique du peuple sahraoui), ou les déjà mentionnées *No parlis amb estranys* d'Helena Tornero et *O estado salvaxe. Espanha 1939*, de Pablo Fidalgo, utilisent des langages très différents, mais ont en commun l'engagement pour un devoir de mémoire et de justice lié à la réappropriation de la mémoire démocratique du passé récent de l'Espagne.

Ainsi, quand la fiction, trop artificielle, peut susciter la désaffection ou quand le *logos* peut générer la méfiance, la valeur de l'engagement reste toutefois une constante chez ces auteurs, même si l'étiquette de « théâtre politique » ne convient pas à tous : Paco Bezerra, par exemple, s'affranchit de cette acception tout en défendant volontiers la littérature dramatique et le *scripta manent* (García 2013). Cet engagement peut également être une piste pour comprendre leur goût exacerbé pour le métathéâtral, destiné à démasquer le côté artificiel du théâtre, pour rappeler que l'art, dans sa dimension parallèle à la réalité, permet lui aussi d'accéder à la vérité, à l'authenticité, en balisant les sphères du réel et du véritable, à l'instar du *reale ma non vero* de Pirandello.

Pour conclure

Nous avons ébauché le portrait d'une génération d'auteurs-créateurs animés d'une forte conscience de groupe, bien implantés dans le réseau dynamique mais précaire, du théâtre alternatif. Leur dramaturgie se distingue par le recours à des formes décentrées et des référents multiples, par la défense des valeurs éthiques et l'engagement historique, en utilisant souvent les bases de la tragédie. Leurs langages et leurs esthétiques préfèrent la complexité à la

simplicité, et défendent ardemment la pulsion littéraire et rhapsodique de la parole poétique. En dépit de la multiplicité de possibilités et des choix esthétiques, une approche commune se détache : celle de créer sur la base de la confluence entre la matière subjective et la conscience politique. Car créer c'est aussi croire en un nouvel horizon de possibles. Ce théâtre « émergent », loin de disparaître de lui-même, surgit en une supplique pour la régénération du genre humain qui lui, pourrait bien courir à sa perte, si l'homme ne cesse un jour de se dépouiller de sa part d'humanité.

Bibliographie

- Benhamou, Anne-Françoise. 2012. *Dramaturgies de plateau*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- Blasco, Lola. 2014. « Sobre el yo generacional en algunas muestras del teatro español actual ». Dans Romera 2014, 93-105.
- . 2015. « Usos musicales en la renovación del teatro político ». Dans Romera 2015. Consulté le 3 septembre 2015. <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/38645>.
- Cormann, Enzo. 2012. *Ce que seul le théâtre peut dire*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- Danan, Joseph. 2010. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris : Actes Sud.
- . 2013. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Paris : Actes Sud.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*. Paris : Minuit.
- Fidalgo, Pablo. 2014. « Autobiografía de mi generación ». Vigo : Fundación Marco / Museo de Arte Contemporánea de Vigo.
- Fidalgo, Pablo, et Celso Giménez. 2012. « Don Galán. Entrevista ». Consulté le 3 septembre 2015. <https://vimeo.com/37373118>.
- García, Rocío. 2013. « Teatro de la resistencia ». *El País*, 27 juillet. Consulté le 3 septembre 2015. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/23/actualidad/1374591545_831078.html.
- La Tristura. 2012. Entretien en ligne. Consulté le 3 septembre 2015. <https://vimeo.com/36937870>.
- Luque, Diana I. 2014. « Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España : visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles) ». Dans Romera 2014, 34-53.
- Novo, Olga. 2014. « Intrahistoria del amor ». Consulté le 3 septembre 2015. <http://pablofidalgo.com/2014/09/15/intrahistoria-del-amor-por-olga-novo/>.
- Perales, Liz. 2014. « Entrevista con Fablo Fidalgo ». Consulté le 3 septembre 2015. <http://www.elcultural.com/blogs/stanislavblog/2014/09/pablo-fidalgo-mi-generacion-es-inofensiva-no-ha-vivido-ni-sufrido-nada/>.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. 2011. « La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España ». *Revista Acotaciones* 27 (jul.-dic.) : 13-32.

- Pérez-Rasilla, Eduardo. 2012. « Notas sobre la dramaturgia emergente en España ». Monográfico « El teatro español en el siglo XXI », *Revista Don Galán* 2. Consulté le 3 septembre 2015. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6.
- Romera Castillo, José, ed. 2014. *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid : Verbum.
- , coord. 2015. *XXIV Seminario del SELITEN@T : Teatro y música en los inicios del siglo XXI (Madrid, 24–26 de junio)*. Consulté le 3 septembre 2015. <http://contenidosdigitales.uned.es/>.
- Sánchez, José Antonio. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid : Visor.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'avenir du drame*. Belval : Circé.
- Sermon, Julie, et Jean-Pierre Ryngaert. 2012. *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*. Paris : Armand Colin.
- Sotelo Vanesa. 2012. *Revista Don galán* : « Entrevista con Vanesa Sotelo ». Consulté le 3 septembre 2015. <https://vimeo.com/38360747> et <https://vimeo.com/documentacion-teatral>.
- Tackels, Bruno. 2015. *Les Écritures de plateau*. Besançon : Les solitaires intempestifs.

Miroirs et vanités dans le drame contemporain en Catalogne et en Espagne : l'hypothèse d'un élément baroque

Aymeric Rollet

Université Paris-Sorbonne

Avancer l'hypothèse d'un élément baroque qui serait repérable dans le théâtre contemporain semble relever de la gageure si l'on songe, tout d'abord, aux nombreux abus de langage et aux glissements de sens qu'a subis le mot « baroque ». Un détour, pour commencer : la critique de théâtre Colette Godard écrivait en 1996, au sujet de Jérôme Savary, homme de spectacle bien connu :

Pour simplifier, on dit Jérôme Savary « baroque ». Et c'est vrai, dans le récit comme dans l'esthétique, il fréquente rarement la ligne droite, s'enrichit d'oripeaux clinquants, se masque, se grime, entremêle des éléments disparates. Il ne s'agit pas même d'une réaction contre le classicisme français, ou le réalisme brechtien. C'est tout bonnement le profond amour du spectacle. L'amour du ludique. Tout passe par le jeu. Sans jouer le formalisme, l'émotion passe par le choc des couleurs, par les images et leur climat, les souvenirs qu'elles font revivre. Quelque chose de l'enfance, un monde de sensations (Godard 1996, 45).

Ces propos ont le mérite de recueillir la plupart des principaux traits que l'on attribue communément au baroque dans le langage courant. Le terme est d'ordinaire employé pour désigner une certaine inclination pour le disparate et l'hétéroclite. L'étymologie, en ce sens, ne s'est pas tout à fait perdue, le mot « baroque » ayant été emprunté au portugais *barroco* qui désigne la qualité irrégulière d'une perle. Outre l'idée d'irrégularité ou d'impureté, on a aussi coutume d'associer à ce mot toute une série d'autres caractéristiques : foisonnement thématique et formel, propension à l'excès ou à la démesure, prédilection pour un traitement résolument ludique des sujets (jeux d'apparences, déguisement, effets de contraste et procédés d'inversion). Dans son acception courante, enfin, le terme semble étroitement lié à une certaine primauté de l'élément spectaculaire.

Les débats qui ont traversé et parfois même divisé la critique scientifique ne rendent pas plus aisée la définition du baroque. Il n'est pas question ici de s'aventurer dans une critique du baroque comme catégorie his-

torique, culturelle et esthétique, mais on ne saurait évidemment ignorer les principales théories sur le sujet dès lors que l'on prétend aboutir à une définition claire. L'hypothèse sur laquelle se fonde le présent travail pourrait laisser entendre, à tort, une acception du baroque comme catégorie esthétique déliée de tout contexte historique et culturel, dans la ligne d'Eugenio d'Ors et des partisans d'un baroque compris comme « éon¹ », c'est-à-dire comme catégorie cyclique, un baroque « intemporel dans son essence tandis que ses manifestations variaient dans leur forme selon les âges et les pays », une conception selon laquelle il y aurait donc « une constante de la pensée et de l'art baroque » (Levillain 2003, 26). À l'inverse, une forme d'unanimité s'est faite dans les années 1990 autour des tenants du « baroque historique » :

[...] le baroque ne pouvait plus être considéré seulement comme une forme de représentation détachée de tout contexte, sujette éventuellement à la reprise et à la citation ; il était l'expression d'un humanisme en crise, celui des lendemains de « la Renaissance du soleil couchant », selon la jolie formule de Claude-Gilbert Dubois², et n'avait donc, en principe, pas d'équivalence ailleurs qu'en Europe et dans une autre époque que le tournant du xvi^e siècle (Levillain 2003, 153).

Dans le cadre de cette étude, on ne définira pas le baroque autrement que comme l'expression d'un humanisme en crise et la réponse esthétique à une mutation de la pensée et de la sensibilité dans une aire géographique précise et dans un contexte historique et culturel bien spécifique. À partir de ce rappel sans équivoque, on voit bien qu'il ne s'agit pas de se demander s'il y aurait un retour *au* baroque, question absurde dans la mesure où l'époque historique et le contexte au sens large ne sont évidemment plus les mêmes ; il s'agit en réalité d'envisager un retour *du* baroque, dont certains des principaux traits caractéristiques viendraient déterminer le théâtre contemporain à travers des thèmes, des motifs ou des aspects formels et esthétiques. On cherchera ainsi à observer des « résurgences » baroques, selon la formule qui a fourni son titre à un ouvrage collectif paru en 2001 sous la direction de Walter Moser et Nicolas Goyer. Autrement dit, on s'intéressera à

1 Le penseur espagnol se penche sur « l'éon du baroque, où l'esprit imite les procédés de la nature — fort éloigné de l'éon du classique, où l'esprit imite les formes de l'esprit ». Parmi les caractéristiques essentielles du baroque tel que l'entend Eugenio d'Ors, on peut évoquer « la dualité, la multiplicité d'intentions coexistantes, la rupture intérieure de l'esprit, traduite par l'antagonisme des formes » (Ors 2000, 111).

2 Pour cette formule, voir Dubois 2001, 197.

une forme de baroque « transhistorique », comme le qualifie Henriette Levillain (Levillain 2003, 153–187), qui n'hésite pas à parler de la « famille théâtrale baroque du xx^e siècle » (Levillain 2003, 175–178), dont feraient partie des auteurs tels que Pirandello, Claudel, Genet, Audiberti et Anouilh — ce dernier a regroupé plusieurs de ses textes sous le titre de *Pièces baroques* —, des auteurs qui ont puisé dans le drame baroque un certain nombre d'inspirations et de modèles.

On peut vraisemblablement observer un certain nombre de résurgences baroques dans le théâtre contemporain espagnol et catalan, et en particulier dans deux pièces, par ailleurs fort différentes, qui ont pour ainsi dire constitué le point de départ de cette réflexion : d'une part, *Elsa Schneider*, une pièce de Sergi Belbel écrite en 1987, et d'autre part, *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, une pièce d'Ignacio García May écrite en 1984.

Le retour du baroque et la quête de la théâtralité

Dans *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, pièce qui a valu à García May le prix Tirso de Molina en 1986, le retour du baroque semble procéder d'une quête de la théâtralité et peut-être même, en partie, d'un désir de revitalisation et de renouvellement de la forme dramatique. Désir apparemment paradoxal dans la mesure où l'action se déroule à Séville en 1620, et pourtant comme l'observe Ignacio Aranguren Gallués :

García May no se ha propuesto al subir al tablado a Alesio y su mundo ningún ejercicio de arqueología teatral para el disfrute de unos cuantos estudiosos. No, el mundo de Alesio de Nápoles es un mundo reescrito en libertad desde los sueños de un jovencísimo estudiante de teatro (Aranguren 2007, 16).

Au début du xvii^e siècle, Alesio, un comédien napolitain à la recherche d'un emploi, arrive à Séville en compagnie de son domestique Tritón. Dans la deuxième journée, Don Pedro de Villalba, « grande actor y autor de una compañía muy importante » (García 2007, 83), refuse de l'engager ; une jeune fille, Lucía, parvient à convaincre Alesio de la prendre comme partenaire de jeu. Le baroque, ici, ne tient pas seulement à la structure théâtrale et aux thèmes développés ; il se fait référence explicite, cadre historique, comme chez Paul Claudel qui donne cette indication spatiotemporelle au début de la première journée du *Soulier de satin* : « La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du xvi^e, à moins que ce ne soit le commencement du xvii^e » (Claudel 1997, 15).

Les éléments baroques abondent dans la pièce de García May, où l'indécidabilité entre vérité et mensonge, entre réalité et fiction, se fait un puissant ressort du dialogue et de l'action dramatique, par exemple dans cet échange entre Alesio et Lucía :

ALESIO. ¿Y quién te dice, niña insolente, que no estoy representando ya? ¿Quién te dice que estás viendo al auténtico Alesio, y no a una de sus muchas máscaras? ¿Podría simular ser otro distinto al que habitualmente soy! [...]

LUCÍA. ¿Y habéis considerado vos el que os haya engañado, o lo pasáis por alto? ¿Soy de veras hija del panadero, o también represento un papel, el de la joven que quiere ser actriz y simula un origen humilde? ¿No creéis que sería una bonita variante del cuento del burlador burlado? (García 2007, 92).

L'action dramatique se ramène en large partie à un jeu d'apparences et de mensonges, une caractéristique majeure de la littérature baroque. « L'époque », rappelle Didier Souiller, « est comme obsédée par ce qui contribue à abuser les sens : elle en souffre parfois [...], mais elle se réfugie aussi dans une attitude ludique, comme pour mieux composer avec les faiblesses de l'esprit humain » (Souiller 1988, 160). Ainsi, à la fin de la pièce, Alesio découvre qu'il a été victime d'un jeu de dupes : Lucía n'est pas fille de boulanger comme elle l'avait d'abord prétendu ; elle est issue d'une famille de comédiens et son père n'est autre que don Pedro, celui-là même qui a refusé d'engager Alesio dans sa compagnie. À travers le double travestissement de Lucía, le texte théâtral renoue avec un puissant procédé d'inversion et d'illusion, largement exploité par le théâtre baroque : au début de la troisième journée, la jeune femme apparaît d'abord en tenue d'homme (« *lleva ropas masculinas* » (García 2007, 119), puis elle revêt des habits féminins par dessus ce premier costume (« *se ha puesto sobre sus ropas de hombre un vestido femenino* » (García 2007, 126), et l'on assiste à cet échange :

LUCÍA. (*Quitándose el traje de Tamerlinda.*) Dime una cosa, Tritón. ¿No es curioso? Soy una mujer que se disfrazo de hombre disfrazado de mujer³.

TRITÓN. A mí no me digas nada, muchacha. Estoy haciendo lo posible para no volverme loco. ¡Y estando entre gentes del teatro es cosa harto difícil! (García 2007, 129).

L'omniprésence de l'élément baroque s'accompagne aussi de la référence explicite à une forme d'art dramatique considérée comme mineure ; García May attribue en effet à sa pièce un titre alternatif : *Alesio, una comedia de*

3 On souligne en italique les termes sur lesquels porte l'analyse.

tiempos pasados o Bululú y medio. Dans l'une des citations liminaires, le lecteur du texte écrit trouve la définition que Agustín de Rojas Villandrando donnait du *bululú* dans un ouvrage intitulé *El viaje entretenido* (1603) :

El bululú es un representante sólo, que camina a pie y pasa su camino y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa; que junte al barbero y sacristán y se la dirá, porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse éstos, y él súbese sobre un arca y va diciendo: «Agora sale la dama y dice esto y esto», y va representando, y el cura pidiendo limosna con un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio (Rojas 1972, 159).

García May n'est pas le premier des dramaturges contemporains à faire appel à ce précieux document sur la vie théâtrale en Espagne au tournant du XVII^e siècle. Avant lui, José Sanchis Sinisterra avait déjà mentionné explicitement le nom de Rojas dans le titre de l'une de ses pièces, *Ñaque o De piojos y actores, mixtura joco-seria de garrufos varios sacada de diversos autores (pero mayormente de Agustín de Rojas) agora nuevamente compuesta y aderezada por José Sanchis Sinisterra* (1980). Par rapport à son prédécesseur, García May retranche, pourrait-on dire, puisqu'il passe d'une compagnie formée de deux comédiens (*ñaque*) au *bululú*, c'est-à-dire au comédien interprétant seul tous les personnages. Dans le même temps, le second titre choisi par García May semble induire l'insuffisance du *bululú*, ce plus petit dénominateur possible de l'art dramatique ; sur un mode ludique, ce titre offre une clef d'interprétation : pour subsister, Alesio cherche à ne plus jouer seul, il veut d'abord mettre son talent au service d'une compagnie, puis il accepte de jouer aux côtés de Lucía. Insuffisance de l'acteur seul et, à la fois, incomplétude du duo que forment Alesio et l'apprentie comédienne, cette dernière n'étant encore qu'un demi *bululú* : sans doute peut-on voir dans ce dispositif, encore instable, le témoignage d'une véritable quête de la théâtralité — besoin de l'autre sur la scène, recherche de la forme dialoguée et de l'interaction, quête du double scénique. Le conseil que donne Alesio à son apprentie à la fin de la troisième journée s'oppose d'ailleurs à son identité même ou à son statut de *bululú* ; rappelons en effet la définition de la Real Academia Española : « Farsante que antiguamente representaba *él solo*, en los pueblos por donde pasaba, una comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando. » Or, les recommandations d'Alesio se présentent justement comme une invitation à sortir de la condition *bululú* :

LUCÍA. ¿Algún consejo, maestro?

ALESIO. Sólo uno, Lucía: ¡cuatro tablas, dos actores y una pasión! (García 2007, 150).

La quête de théâtralité du jeune auteur se reverse ici sur le discours des personnages et sur l'ensemble de l'action dramatique dans un exercice qui tient en partie du pastiche, de l'imitation et de la parodie : tout au long de la pièce, le dramaturge s'emploie à *faire théâtre*, il met en scène sa propre passion pour la littérature dramatique et pour le spectacle ; dès le prologue, il adresse au lecteur/spectateur une invitation au rêve et au voyage : « ¡Abrid los ojos! Creed... o no creáis. Soñad. Por arte de nuestra propia magia, disponeos a viajar... » (García 2007, 62). On pourrait peut-être même repérer, dans une certaine mesure, une forme d'autoportrait du dramaturge travesti en apprentie comédienne, par exemple lorsque Lucía confie à Tritón sa passion pour le théâtre :

Mi hermano fue el primero en hablarme de Alesio, ¿sabes? Yo era muy niña aún, pero tu señor gozaba ya de fama. Me imaginaba a un rey, con su corona, subido en un escenario de enormes dimensiones, y recitando con su voz de trueno. Soñaba con ser actriz y trabajar junto a él. Todos soñamos, a veces, vamos dejando caer los sueños, abandonándolos en el camino, según pasan los años. Soñamos, y sufrimos al ver que *un sueño es sólo eso* (García 2007, 131).

Au moyen d'un « détour⁴ » par le Siècle d'Or espagnol — cas manifeste d'intertextualité, on entend ici l'écho de la célèbre tirade de Segismundo, et en particulier des vers 2186–2187 : « que toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son » (Calderón 1997, 165) —, l'auteur interroge la forme dramatique contemporaine :

ALESIO. [...] Soy el más *grande actor* del *universo* entero.

TRITÓN. Yo diría más: el más *grande universo* del *actor* entero (García 2007, 107).

L'état d'ébriété dans lequel se trouvent les deux personnages lorsqu'ils échangent ces répliques ne doit pas escamoter une réflexion sans doute plus profonde : certes, il s'agit d'un jeu de mots, et certes, chiasme sémantique et parallélisme syntaxique soulignent ici l'absurdité apparente des propos de

4 Le « détour », selon les mots de Jean-Pierre Sarrazac, « nous ouvre le chemin d'une reconnaissance : nous nous éloignons pour mieux nous rapprocher. Le détour permet un retour saisissant — étrangeifiant — sur cette réalité dont nous voulions témoigner » (Sarrazac 2005, 62).

Tritón. Pourtant, en dépit de son caractère ludique, cet échange recèle peut-être une certaine conception de l'écriture théâtrale : le drame contemporain, on le sait, est moins construit aux dimensions du grand théâtre du monde qu'à celles d'une théâtralité sans cesse explorée et sans cesse questionnée, et ce que García May s'attache ici à composer, en puisant dans le « grand univers » (celui du théâtre), c'est vraisemblablement un texte théâtral fondé sur le postulat d'un « acteur entier » — quête de théâtralité qui donne lieu, par conséquent, à une quête de plénitude, à une quête de l'essence dramatique. La quatrième journée se compose d'une scène unique dont le ressort est le théâtre dans le théâtre, l'un des procédés de prédilection de la littérature dramatique baroque : à travers cette allusion évidente, mais aussi à travers la recreation du XVII^e siècle espagnol comme cadre de l'action, le théâtre se fabrique ici, pour ainsi dire, en miroir de soi-même, et ce qui se reflète en définitive n'est autre qu'une interrogation inépuisable autour des capacités expressives et de la nature même de l'art dramatique.

Vanités en spectacle

Chez Beth Escudé i Gallès, l'écriture dramatique se fonde en grande partie sur un principe de mélange — une autre caractéristique majeure de la littérature baroque —, au moins dans deux pièces de la dramaturge catalane : *Les nenes mortes no creixen* (1999) et *Aurora De Gollada* (2006). Mélange d'espaces et de temps : la mort et la vie peuvent cohabiter, la frontière entre réalité et fiction se brise ; mélange, dans une certaine mesure, de genres littéraires et même de disciplines artistiques (théâtre, roman, poésie, musique) ; mélange, enfin, des registres dramatiques, ainsi que des tonalités et influences (farcésque, burlesque, parodique, grand-guignolesque, etc.). La dramaturge donne à sa pièce *Aurora De Gollada* un sous-titre qui constitue une indication d'ordre générique : *drama melancòmic*. Ici, la fascination pour le macabre est manifeste, comme en témoigne cette indication scénique à la scène 3 :

Institut anatòmic forense. Per a la correcta visibilitat del públic, es perverteix la col·locació de la llitera on reposa el cadàver d'AURORA, posant-la en vertical. AURORA està disseccionada deixant-nos veure obscenament òrgans, vísceres, etc. (Escudé 2006, 36).

Beth Escudé partage cette fascination pour le spectacle de la mort avec les baroques historiques ou transhistoriques. Marie-Louise Tricaud écrivait par exemple, dans un ouvrage intitulé *Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel* :

ce n'est pas la mort dans son calme et sa sérénité qui intéresse l'artiste baroque. Ce qu'il cherche c'est l'aspect macabre que revêtent la plupart des œuvres de cette époque. C'est ce thème que nous trouvons à chaque instant sous la plume de Claudel. Il semble que, tel l'artiste du Moyen Âge, et plus encore celui du XVII^e siècle, il se soit plu à montrer la laideur de la mort, sa dégradation, sa pourriture, faisant ressortir davantage la vanité des richesses humaines (Tricaud 1967, 33).

On repère une véritable inclination du texte théâtral à peindre une sorte de vanité en montrant à quel point l'existence humaine est précaire, à ceci près que la représentation du cadavre d'Aurora, chez Beth Escudé, tient peut-être moins des crânes humains représentés dans les natures mortes baroques que des transis médiévaux (bien que le corps soit placé ici en position non pas horizontale mais verticale). La fascination pour le macabre, également repérable chez Sergi Belbel, donne lieu à une véritable « esthétique de la mort en spectacle », pour emprunter la formule d'Henriette Levillain⁵. De nombreux personnages meurent sur scène. L'assassinat de la Femme, dans *La sang*, a lieu sur scène :

L'HOMME va per darrere la cadira i agafa fortament la DONA, que baluceja paraulles incomprendibles i plora desconsoladament. La DONA JOVE li agafa el braç esquerra. La DONA es resisteix. Finalment la DONA JOVE aconsegueix d'injectar-li el líquid. La DONA JOVE fa un senyal amb el cap a l'HOMME, el qual deixa estar la DONA. [...]
[La DONA] *S'adorm completament. Mor* (Belbel 1998, 96–97).

Avant la mort du personnage, on assiste à son agonie verbale ; la Femme commence en effet par parler sa mort : « amb una veu cada cop més dèbil, tot i que fa esforços inhumans per no quedar adormida i continuar parlant » (Belbel 1998, 97). Certes, Belbel ne va pas jusqu'à représenter l'horreur du dépeçage du cadavre, se limitant à le signifier au moyen de ce message sonore :

Se senten sorolls metàl·lics, cops. És l'HOMME que està agafant estris i eines per tallar el cap a la DONA. Engega una serra elèctrica. Se sent el soroll inconfusible del contacte del metall amb la pell i amb els ossos del coll (Belbel 1998, 97).

5 L'auteure ajoute que « l'âge baroque présente le paradoxe — encore un ! — d'être le moment où un élan vital aux expressions exubérantes s'inverse en une contemplation profondément pessimiste de la vie » (Levillain 2003, 116).

Mais la pièce s'achève dans une mare de sang qui « sort de l'obscurité » et avance « vers la lumière⁶ ». Dans *Forasters*, ce qui est représenté sur scène, c'est précisément l'irreprésentable, l'obscène. La représentation particulièrement précise de l'agonie passe en grande partie par une écriture de la scatologie et, plus largement, par une dramaturgie du corps dégradé, déjà esquissée dans *Morir*. Du point de vue de l'écriture du corps impropre, abject même, on repère une sorte d'arc qui se tend de *Morir* à *Forasters*, en passant par *La sang*. On trouve encore des échos de cette tendance dans une pièce plus récente de Sergi Belbel, *A la Toscana* (2007). À la scène 2, par exemple, on tire avec une arme à feu sur Marc, qui reçoit la balle en plein front ; la scène s'achève avec cette indication scénique :

MARC es posa a plorar. Torna a mirar-se al mirall. S'enfada amb ell mateix. Es fica un dit al forat del cap i, enrabiad, comença a buidar-se el cervell, que cau a trossets sobre la pica del lavabo. Fosc (Belbel 2007, 31).

On pourrait sans doute parler d'une forme d'esthétique *trash* (ordure, en anglais) : Belbel s'attache à montrer la souillure, la décomposition, la déjection, à travers une dramaturgie de l'organique abject qui s'incarne dans des images enclines à provoquer le dégoût et la répulsion⁷. Chez Belbel, comme (dans une moindre mesure peut-être) chez Escudé, un nombre significatif de pièces, de situations dramatiques et d'images scéniques, semblent devoir leur thème du *memento mori* au genre baroque des vanités.

L'abyme : vers cette enclave ultime où se déréalisent le monde et la représentation même

On observe un lien pour le moins troublant entre la mise en abyme à l'œuvre dans *Elsa Schneider* et certaines caractéristiques du théâtre baroque. Dans la première partie (« Elsa »), Belbel se livre à une réécriture dramaturgique de la nouvelle autrichienne *Mademoiselle Elsa* ; dans la deuxième (« Schneider »), il compose une variation autour de la biographie de l'actrice Romy Schneider ; enfin, dans l'épilogue (« Elsa Schneider »), on assiste au discours

6 « Una bassa de sang surt de la foscor. [...] La sang continua avançant cap a la llum. [...] Hi ha una bassa enorme, que ara sí, s'atura sota el cercle de llum » (Belbel 1998, 101-102).

7 On emploie le terme d'*abjection* avec le sens que lui attribue Julia Kristeva. L'état d'abjection, selon elle, n'est pas provoqué par une image précise, mais par un ensemble d'éléments : « Dégoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde » (Kristeva 1980, 10).

d'une comédienne sans personnage qui interroge les conditions de la parole au théâtre et jusqu'à la notion même de réalité.

La troisième partie de la pièce semble désamorcer la possibilité même de toute représentation mimétique du réel, des temps et des espaces de la vie, des actions humaines. Le théâtre, autrement dit, n'est que transposition (essentialisation, déconstruction/reconstruction, etc.) des espaces, des temps, des paroles et des gestes. Mais la théâtralité éclatante de la troisième partie se trouvait déjà profondément inscrite dans les deux précédentes, en particulier parce que le texte didascalique précise à de très nombreuses reprises : « *Mira el público* ». À partir de cette indication scénique récurrente, tout se passe comme si au palimpseste textuel⁸ se superposait une forme de « palimpseste des regards » (Boucharenc 2001, 128) ou *palimpseste scopique/scopophilique*, ce dernier qualificatif faisant bien entendu écho à la fois à la place prépondérante d'un certain voyeurisme dans la pièce et à la fascination dont fait preuve Belbel lui-même pour l'écriture des regards dans une part considérable de sa production théâtrale.

On observe en effet un véritable auto-engendrement du regard dans la pièce : regard de Belbel sur l'Else de Schnitzler et sur Romy Schneider ; regard des comédiennes interprétant Elsa et Romy à la fois sur le personnage original et sur la version qu'en offre Belbel ; regard du public à la fois sur le personnage original, sur la version qu'en offre Belbel et sur l'interprétation qu'en donne la comédienne ; regard sur Elsa Schneider, c'est-à-dire étonnement du lecteur/spectateur quant à l'enchaînement des deux premières parties et quant à la confusion/fusion à l'œuvre dans la dernière — ce regard-ci, en direction de la scène, est pour ainsi dire reversé vers la salle par le regard distancié de la comédienne qui interroge à son tour le point de vue des spectateurs sur cet inextricable ensemble de versions multiples. Aucune liste des regards ne saurait être exhaustive car la réécriture, au moins telle que Belbel la pratique dans *Elsa Schneider*, s'apparente à un jeu de miroirs presque infini.

On peut mettre en évidence une organisation polycentrique du drame liée, certes, à la composition même du texte théâtral, qui met en scène, dans les deux premières parties, deux personnages apparemment bien distincts, mais peut-être pas seulement ; à l'enchaînement des deux parties se superpose en effet, à travers l'utilisation des miroirs, une forme de démultiplication de l'espace interne aux scènes.

8 On se permet ici — non sans un certain glissement de sens — de désigner à travers cette formule non seulement la réécriture à laquelle se livre Belbel autour de la nouvelle de Schnitzler, mais aussi la forme dramatique qu'il crée à partir de la biographie de Romy Schneider.

À ce jeu de reflets, où le public voit le personnage qui se contemple et qui observe à son tour le public en train de regarder, s'ajoutent deux caractéristiques essentielles du traitement de l'espace dans *Elsa Schneider* : l'une, qui se fonde, dans la partie intitulée « Elsa », sur un rapport d'étrangéité entre l'espace scénique et le discours du personnage ; l'autre, dans la partie intitulée « Schneider », qui s'apparente à une forme particulière de pression du hors-scène sur le discours du personnage — Romy est l'objet permanent de tous les regards, non seulement parce qu'elle est comédienne, mais aussi parce qu'elle est poursuivie et épiée par les journalistes.

L'empiètement du dehors est aussi signifié à travers l'espace contigu, entre autres à travers le « tonnerre d'applaudissements » qu'entend le spectateur au début de la scène 3, ou encore à la fin de la scène 6, lorsque Romy s'apprête à sortir : « Ja és hora de sortir. (*Mira el públic.*) Clic i clic i clic » (Belbel 1997, 74). Ici, la pression de l'extérieur ne se cantonne pas à l'espace contigu ; le voyeurisme des journalistes (et du public de Romy) est renvoyé à la face du spectateur par le regard que lui adresse le personnage — la distinction entre l'espace contigu fictionnel où se situent les journalistes et la salle où se trouve le public est symboliquement annulée. De sorte que si l'on ne parvient plus véritablement à déterminer où est le centre de la pièce, c'est non seulement parce qu'on a la sensation, en tout cas dans un premier temps, qu'il y a plusieurs pièces dans la pièce, mais aussi parce que les miroirs provoquent un effet de démultiplication de l'espace, et enfin parce que la périphérie elle-même se déplace du hors-scène (espace fictionnel) à la salle (lieu théâtral où se déroule la représentation).

À travers ce traitement et cette utilisation de l'espace, Belbel tente sans doute d'explorer le théâtre dans toute la richesse de ses capacités expressives. Mais peut-être cette organisation polycentrique de l'espace dans la pièce s'érige-t-elle d'une certaine manière en système de signification : Belbel semble ne privilégier aucune des trois « histoires », mais il n'écrit pas pour autant un théâtre à trois têtes ; il compose plutôt un drame où les différents centres/périphéries se réverbèrent les uns dans les autres.

L'élément baroque dans *Elsa Schneider*, comme ailleurs dans le drame contemporain, est donc repérable à travers un certain nombre de traits caractéristiques : (a) l'utilisation des miroirs (il suffit de songer à *L'illusion comique* de Corneille) ; (b) une forme de parodie interne à l'œuvre : sans avancer de comparaison abusive, on pourrait se demander si Belbel ne parodie pas d'une certaine manière le traitement plus résolument tragique qu'il réservait à l'action dramatique dans *A.G./V.W., caleidoscopios y faros de hoy* (1985), en reprenant un même contexte de référence — littéraire, artistique — et une même structure en triptyque, qu'il fait évoluer vers le mélodrame,

puis vers la comédie, de manière en partie analogue (formellement) à celle dont Shakespeare, par exemple, se moque de *Roméo et Juliette* dans *Le Songe d'une nuit d'été* ; (c) cette remarque ouvre par conséquent la voie à une troisième, plus générale, qui concerne le mélange des registres dramatiques (ici, tragique, mélodramatique et comique) : une fois de plus, sans effectuer de rapprochement trop extravagant, on pourrait dire au moins qu'il est possible d'entendre l'écho lointain des célèbres vers 174 à 180 de Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias* :

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da la naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza (Lope 1971, 120).

(d) le théâtre, dans *Elsa Schneider*, se fait métaphore de la vie à travers un enchevêtrement parfois assez labyrinthique du réel et de l'imaginaire, de la réalité et du mensonge, de la vie et de la mort, etc. — on pourrait être tenté, alors, de penser à *La vida es sueño* de Calderón, même s'il faut bien prendre soin de souligner, à la suite de Jean-Pierre Sarrazac, « le passage du *theatrum mundi* au *theatrum mentis* » (Sarrazac 1989, 70) dès le début du drame moderne.

Prises isolément, ces caractéristiques ne permettraient évidemment pas d'envisager la moindre correspondance, mais leur concomitance ou leur superposition rend peut-être l'hypothèse moins saugrenue. Pour se référer à la tradition théâtrale catalane, on peut évoquer *Lo desengany* de Francesc Fontanella, qui réunit la plupart des traits sommairement décrits jusqu'ici : la pièce mêle des éléments hétéroclites venus de sources diverses (tradition pastorale/bucolique ; trame mythologique avec Vulcain, Mars, Apollon et Vénus) ; l'adresse directe au public et le jeu des miroirs tiennent une place notable dans le texte théâtral ; il y aurait peut-être lieu de parler d'une forme d'organisation polycentrique de l'espace dans *Lo desengany*, même si les conditions de représentation ne sont évidemment pas les mêmes.

Conclusion

L'élément baroque semble donc pouvoir être repéré dans le drame contemporain à travers un certain nombre d'aspects thématiques : (a) la frontière

réalité/fiction, le théâtre dans le théâtre et leurs corollaires : la représentation de la représentation et le rappel de l'artifice⁹ ; (b) le jeu, souvent en lien avec le masque, le déguisement ou le travestissement ; (c) la mort et la précarité de l'existence humaine ; (d) le motif de l'altérité double ou multiple.

À quoi il convient d'ajouter un certain nombre de traits formels, structurels et esthétiques : (a) la prééminence de l'élément spectaculaire ; (b) la fascination pour le regard (scopophilie) ; (c) le goût pour les miroirs et pour les jeux de reflets ; (d) les vanités ; (e) l'hétéroclite et le disparate.

Ce que l'on met en évidence, en s'intéressant à l'élément baroque dans le drame contemporain, c'est en définitive le dévoilement d'une certaine conscience du monde — conscience qui se donne souvent sur un mode ludique, mais qui demeure profondément inquiète. Conscience confondante, pourrait-on dire, parce qu'elle-même confondue et désarçonnée. La permanence ou la résurgence d'un élément baroque dans le théâtre contemporain en dit long sur un certain état d'inquiétude ou de désarroi, peut-être d'ailleurs démultipliés sous l'effet de l'enchevêtrement toujours plus complexe des signes du texte théâtral et de la représentation, comme on le voit dans *Elsa Schneider* et comme on l'observe aussi, dans une certaine mesure, dans une pièce telle que *En un lugar de la niebla* (2011), où Antonio Álamo met en scène, en lui donnant des proportions qu'elle n'a pas dans l'œuvre de Cervantes, l'existence d'Alonso Quijano :

Cervantes crea a Alonso Quijano y Alonso Quijano, aburrido de sí mismo, crea a don Quijote. Una vez que don Quijote —el delirio de don Quijote— desaparece, también desaparece Alonso Quijano. Pero la existencia de Alonso Quijano, en el libro de Cervantes, es una existencia pequeñísima, esto es, la mínima expresión de una existencia. Lo que me he propuesto es poner una lupa de aumento sobre el cabece-ro de la cama de ese Alonso Quijano que agoniza y agrandarlo, dilatar esos últimos momentos de existencia para, finalmente, interpretarlo desde una óptica contemporánea (Álamo 2011b, 35).

Le dramaturge tisse entre eux différents chronotopes qui, tous, trouvent leur point d'articulation dans une mise en abyme multiple. D'une part, un même comédien interprète deux personnages bien distincts (les désigna-

9 En ce sens, il serait éclairant d'analyser *Veinticinco años menos un día* (2006), d'Antonio Álamo, car le texte théâtral prétend ici exhumer, à mesure même qu'il la construit *ex nihilo* sous les yeux du lecteur/spectateur, une pièce britannique à succès, *The Tea Is Ready*, et cette pièce fictive, tour à tour objet de la représentation et du discours des personnages, donne lieu à une mise en abyme habilement cultivée comme un puissant ressort comique.

teurs changent), Don Quichotte et celui dont il est le double imaginaire, Alonso Quijano, qui refuse de mourir avant d'avoir existé et demande à Cervantes de lui écrire une dernière aventure — « Quiero saber de qué modo pensáis llenar el vacío de mi temor. Quiero saber de qué modo pensáis reducir a claridad el caos de mi confusión » (Álamo 2011a, 76) : on remarque ici la présence d'associations antithétiques, emblématiques d'une certaine rhétorique baroque — ; d'autre part, la pièce met en scène Cervantes et le traducteur supposé du manuscrit de Cide Hamete Benengeli. À quoi il faudrait ajouter une autre ligne diégétique qui vient épaissir cette maille textuelle : Alonso Quijano s'est lancé dans un jeu avec ou contre la mort, personnage allégorique présent sur scène. Mise en abyme multiple, donc, ou peut-être faudrait-il dire mise en « brume » pour faire écho au titre de la pièce : à la fin, autostoppeurs au bord d'une route, Alonso et Sánchez sont égarés dans une contemporanéité dont ils ne semblent pas vraiment faire partie ; une voiture passe et ne s'arrête pas ; ils voudraient s'en aller, mais ils ne bougent pas.

Les miroirs que la dramaturgie contemporaine nous tend et se tend à soi-même reflètent vraisemblablement moins un théâtre du monde qu'un théâtre du moi et les pièces, ainsi, s'abîment souvent dans le clair-obscur d'une contemporanéité insaisissable et dans les mouvements d'une conscience qui peine à se saisir elle-même.

Bibliographie

- Álamo, Antonio. 2011a. « Nota del autor. A propósito de *En un lugar de la niebla* ». Dans *En un lugar de la niebla*. Madrid : Huerga y Fierro.
- . 2011b. *En un lugar de la niebla*. Madrid : Huerga y Fierro.
- . 2006. *Veinticinco años menos un día*. Tarragona : Arola.
- Anhouil, Jean. [1974] 2008. *Pièces baroques*. Paris : Gallimard.
- Aranguren Gallués, Ignacio. 2007. « Introducción. Por el placer y en libertad ». Dans Ignacio García May, *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, 7–48. Madrid : Algar.
- Myriam Boucharenc. 2016. « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte ». *Cahiers de Narratologie* 13. Consulté le 30 septembre 2016. <http://narratologie.revues.org/320>.
- Belbel, Sergi. [1985] 1994. *André Gide / Virginia Woolf, Calidoscopis i fars d'avui*. Barcelona : Millà.
- . [1987] 1997. *Elsa Schneider*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- . [1987] 1995. *Morir (Un moment abans de morir)*. València : Eliseu Climent.

- Belbel, Sergi. 1998. *La sang*. Barcelona : Edicions 62.
- . [2004] 2005. *Forasters*. Barcelona : Proa.
- . 2007. *A la Toscana*. Barcelona : Proa.
- Calderón de la Barca, Pedro. [1635] 1997. *La vida es sueño*. Madrid : Cátedra.
- Claudé, Paul. [1919–1924] 1997. *Le Soulier de satin*. Paris : Gallimard.
- Corneille, Pierre. [1636] 1968. *L'illusion comique*. Dans *Théâtre complet*, 1. *Comédies*, 439–513. Paris : Garnier-Flammarion.
- Escudé i Gallès, Beth. [1999] 2002. *Les nenes mortes no creixen*. Tarragona : Arola.
- . 2006. *Aurora De Gollada*, amb Esteve Soler, *Jo sóc un altre!* Barcelona : Proa.
- Fontanella, Francesc. [1649–1651] 1968. *Lo desengany*. Barcelona : Edicions 62.
- Dubois, Claude-Gilbert. 2001. *Le bel aujourd'hui de la Renaissance*. Paris : Seuil.
- García May, Ignacio. *Alesio, una comedia de tiempos pasados*. Madrid : Algar.
- Godard, Colette. 1996. *Jérôme Savary, l'enfant de la fête*. Mònaco : Éditions du Rocher.
- Goyer, Nicolas, et Walter Moser. 2001. *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel*. Bruxelles : La Lettre Volée.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Le Seuil.
- Levillain, Henriette. 2003. *Qu'est-ce que le baroque ?* Paris : Klincksieck.
- Lope de Vega, Félix. [1609] 1971. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ors, Eugenio d'. [1935] 2000. *Du Baroque*. Traduction d'Agathe Rouart-Valéry. Paris : Gallimard.
- Rojas Villandrando, Agustín de. [1603] 1972. *El viaje entretenido*. Madrid : Castalia.
- Sanchis Sinisterra, José. [1980] 2004. *Ñaque o De piojos y actores*. Madrid : Cátedra.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1989. *Théâtres intimes*. Paris : Actes Sud.
- , dir. 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé.
- Schnitzler, Arthur. [1924] 1996. *Mademoiselle Elsa*. Traduction de Henri Christophe. *Romans et nouvelles*, 2, 469–531. Paris : Poche.
- Souiller, Didier. 1988. *La Littérature baroque en Europe*. Paris : PUF.
- Tricaud, Marie-Louise. 1967. *Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel*. Genève : Librairie Droz.

La survie du drame contemporain espagnol : (ré)écritures hybrides

Marina Ruiz Cano

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

La situation du théâtre espagnol au début de la transition était désolante et de nombreux critiques se sont référés à sa mort. Le directeur et impresario José Tamayo disait, en 1976, que « el teatro está en peligro de muerte si no se adoptan las medidas inmediatas » (Tamayo 1976, 53). Les mesures dont il parlait étaient surtout d'ordre économique. Cinq ans plus tard, en 1981, l'auteur López Mozo affirmait d'une manière encore plus catégorique que « en la España de 1981, el teatro agoniza. No digo que está atravesando un mal momento. No me refiero a una crisis pasajera. Digo, sencillamente, que se nos muere » (López Mozo 1982, 4). Pour lui, la cause de cette agonie était la prédominance de la tradition, au détriment des avant-gardes.

Ces deux témoignages reflètent l'état d'esprit de l'époque, qui laissait imaginer un déclin de la scène espagnole contemporaine. Les tentatives de relancer le théâtre avec la récupération de grands textes dramatiques précédant la Guerre Civile échouèrent à cause du contexte économique du pays, mais aussi à cause d'une politique théâtrale inadéquate. En effet, Francisco Ruiz Ramón signalait (Ruiz Ramón 1988, 107) qu'il existait d'un côté une inadéquation entre dramaturgie du texte et dramaturgie de la mise en scène et d'un autre côté, entre propositions scéniques et les spectateurs. Lors de ce processus de changement, l'un des défis majeurs était d'expérimenter avec de nouvelles formes dramatiques sans pour autant s'éloigner du spectateur traditionnel. Le résultat, selon les mots de Candyce Leonard et John P. Gabrielle, fut un curieux phénomène de rénovation et survivance artistique (Leonard & Gabrielle 1996, 7).

Alors, comme je le suggère déjà dans l'intitulé de mon intervention, je ne crois pas qu'il faille parler de l'extinction du théâtre espagnol — et par ce terme-là je désigne la production dramatique développée en Espagne, aussi bien en castillan, qu'en catalan, en galicien ou en basque —, ni de sa renaissance. À mon avis, on devrait parler plutôt de la survie du drame contemporain espagnol, qui n'est possible que grâce au caractère hybride qu'il acquiert de plus en plus, que ce soit parce que les frontières des genres dramatiques deviennent floues, ou parce que l'on combine d'autres expressions artistiques qui lui octroient un caractère interdisciplinaire. C'est cette rhapsodie,

pour reprendre l'idée de Jean-Pierre Sarrazac, qui permet au théâtre espagnol d'évoluer au lieu de mourir. Alors, je voudrais présenter dans un premier temps quelques exemples contemporains de spectacles hybrides, avant de me centrer sur quelques procédés littéraires récurrents qui m'aideront à aborder les différentes réécritures, textuelles et scéniques, que l'on peut trouver dans le panorama contemporain.

Des spectacles hybrides

Comme le signalait Guillermo Heras dans un article publié en 1996, « las mayores posibilidades para la evolución del teatro han surgido con las contaminaciones, que tanto la literatura dramática como la escritura escénica, han experimentado desde comienzos del siglo xx » (Heras 1996, 33). On parle bien de littérature, mais aussi de la scène, et en effet la dialectique entre ces deux éléments joue un rôle déterminant pour cette survie : si l'on avait une conception trop rigide du texte et que l'on n'osait pas modifier la version donnée par l'auteur dramatique, au point de ne pas être capable de concevoir sa mise en scène, alors oui, on serait en train de parler d'extinction. Mais de nos jours ceci n'est plus le cas : les metteurs en scène adaptent le texte, le réécrivent. Et ils ajoutent d'autres systèmes linguistiques tels que la danse, la musique ou le cirque. Or les nouvelles écritures dramatiques proposent, voire exigent dans leurs didascalies, la participation d'autres expressions artistiques qui font d'elles des êtres hybrides. Cette étroite collaboration interdisciplinaire, loin d'être un simple choix esthétique, se révèle aussi comme la base du nouveau dramatique dans la péninsule, après l'essor des langages non verbaux et de l'audiovisuel, qui privilégiaient le spectaculaire au détriment du texte.

C'est peut-être l'équilibre entre les deux qui caractérise les productions actuelles, où les monologues occupent une place assez importante. La parole devient donc le lien conducteur des intrigues, dont les détails nous sont montrés par l'art visuel, à l'aide de projections. C'est par exemple le cas de la pièce *Tu imagen sola*, de Pablo Iglesias Simón et Borja Ortiz de Gondra, où le texte demande le tournage de quelques scènes préalables qui seront projetées derrière la seule actrice sur scène.

Le *dramatis personae* est donc présenté de la manière suivante :

En escena:	MARTA
En imágenes y/o sonido:	SUSANA
	ALFONSO
	REPORTERA 1
	REPORTERA 2

NIÑA

TAILANDESA

MANU

MADRE DE MARTA

REPORTERA 3

PRESENTADORA (Iglesias & Gondra 2005, 2)

Il serait intéressant d'analyser les motifs de ce choix — mélange des langages cinématographique et dramatique — qui, certes, offre tout un éventail de possibilités. Dans cette pièce par exemple, il permet les jeux spatio-temporels : les scènes projetées derrière le protagoniste fonctionnent comme des analepses dans le texte, des flash-backs dans la mise en scène, qui nous aident à comprendre la situation actuelle. Parfois, ils contribuent à la fusion de réalité et illusion, comme dans la mise en scène de *Macbeth* de Helena Pimienta en 2012, ou ils mettent en valeur un personnage, comme dans la mise en scène de *Yo, Claudio* de José Carlos Plaza en 2004. Or, cette « intertextualité » cinéma/théâtre ôte un peu du caractère vivant du théâtre. On trouve un exemple assez extrême, qui peut même nous faire penser à une deshumanisation de l'art, dans les performances de Marcellí Antúnez, l'un des membres fondateurs de La fura dels Baus. Ainsi, l'auteur décrit son spectacle *Afasia* comme « Performance Mécatronique Interactive. Mythe raconté par un acteur équipé d'un dreskeleton (interface corporelle de type exosquelette), quatre robots sonores, son, images et vidéos interactives »¹.

Néanmoins, quelques spectateurs considèrent que la présence des éléments technologiques comme la musique, les lumières ou des robots — plutôt que des humains — contribuent à émouvoir le public.

En contraste avec ces mises en scènes dominées par l'artifice, on retrouve un théâtre de proximité, plus intime, dans des productions plus austères, où les acteurs éclipsent les autres composantes de la représentation. À cet égard, on peut évoquer la pièce *protAgonizo*, d'Ester Bellver, où l'actrice, presque nue, apparaît seule sur une scène assez obscure, évoquant cette agonie annoncée dans le titre grâce au « a » majuscule. La luminosité provient du reflet des miroirs qui sont derrière la comédienne, dont le corps est multiplié par le biais de ces miroirs. Il s'agit d'une scène austère qui n'implique pas une simplicité spatiale, mais au contraire, qui peut véhiculer une polysémie très riche.

Dans cette même pièce, le mélange de comédie et de tragédie est aussi évident, donnant lieu à un montage dynamique qui combine des registres

¹ Description donnée par l'auteur dans son web : <http://marceliantunez.com/work/afasia/> (consulté le 22 juillet 2016).

différents et qui s'inspire des pratiques dramatiques du clown et qui retourne le regard, car d'après la dramaturge, « en este espectáculo la espectadora realmente soy yo »².

Toujours en lien avec la notion des spectacles hybrides, je voudrais faire référence à une pièce un peu plus ancienne de Jesús Campo, qui date de 1997 : *A Ciegas*. Ce texte peut être considéré hybride par deux motifs : d'un côté, comme le signale César Oliva dans son livre *La última escena*, parce qu'il mélange — au moins en apparence — « géneros teatrales que van desde el sainete hasta el vodevil, terminando en el auto sacramental » (Oliva 2004, 232). D'un autre côté, la conception de la scène comme un espace obscur me paraît plus intéressante, car la scène se déroule bien dans le noir comme l'indique le titre. Ce choix implique d'autres systèmes sémiotiques qui passent par la perception sensorielle : l'odeur, l'ouïe, même le corps du spectateur. Autrement dit, il s'érige contre le visuel, ce qui constitue une critique contre les productions spectaculaires, dont il faut se débarrasser pour que le théâtre ait encore un sens, et ne meure pas au profit du cinéma.

Par exemple, on peut voir les indications scéniques de l'auteur, qui nous décrit un espace acoustique « formado por el ruido que genera el uso de la utilería (o el de los artilugios que la sustituyan) y por una grabación en estéreo que envuelva al espectador » (Campos 2000, 2), un espace olfactif qui

se creará utilizando una serie de circuitos eléctricos que actuarán sobre ambientadores térmicos e inyectores de aire, o, en su defecto, con pulverizadores manuales; si bien se deberá contar con un equipo de renovación de aire para evitar la mezcla de olores. De no ser así, sólo se utilizará el olor a mar (Campos 2000, 2).

Enfin, l'implication du corps du spectateur a lieu par le biais de « suelos vibratorios y/o asientos interactivos, según aconseje el presupuesto; aunque será suficiente contar con un equipo de sonido dotado de una potente amplificación de subgraves para transmitir las vibraciones » (Campos 2000, 2).

Des procédés littéraires

Si l'on s'attarde sur les procédés littéraires qui prolifèrent dans les nouveaux textes, on constate d'abord une tendance à inclure des éléments typiques des thrillers, qui alimentent l'intrigue et, très souvent, laissent au lecteur le choix du dernier mot. L'évolution des prénoms des personnages est l'une des tech-

2 Propos extrait de la vidéo promotionnelle du Centro Dramático Nacional. En ligne sur <http://cdn.mcu.es/espectaculo/protagonizo/> (consulté le 22 juillet 2016).

niques qui revient assez souvent : ils présentent deux voire trois dénominations différentes dans la même pièce. Cette appellation évolue au fur et à mesure que le personnage (re)construit sa propre identité, ou quand l'auteur décide d'offrir plus de détails sur lui. De cette manière, le lecteur progresse dans la connaissance des personnages au même temps que le spectateur.

On trouve un exemple dans la pièce de Jordi Galceran *Palabras encadenadas*, où le personnage qui est d'abord désigné comme « El psicópata », finit par s'appeler « Ramón », tandis que le personnage « La enfermera » devient « Laura », qui en réalité est une psychologue et l'ex copine de Ramón.

Sur la même ligne, *Justo en medio del paralelo 38* de Pablo Iglesias Simón offre un processus encore plus complexe de dévoilement de l'identité, d'autant plus que l'intrigue de cette pièce aborde la thématique des enfants volés et donc la quête de la véritable identité. Cette recherche est évidente dès le tout début de la pièce :

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. No puede ser.
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Tranquilo.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. No es posible.
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Tranquilo.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Quién eres?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¡Tranquilo!
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Quién eres?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¿Quién eres tú?
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS agarra el revólver, abandonado sobre la mesa, y apunta a EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. La puerta sigue siendo el único contacto con el exterior. Y continúa cerrada.

02:35

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. Tú.
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¿Sabes quién soy?
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. Yo.
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¿Quién eres?
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Qué haces aquí?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Oí ruidos y bajé.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Qué haces tú aquí?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Dímelo tú.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Qué?
 EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. He hecho lo que me has pedido.
 EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿De qué estás hablando?

EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Baja el arma.

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. ¿Quién eres?

EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. ¿Quién eres tú?

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. (Amenazándole con el revólver.) ¿Cómo te llamas?

EL HOMBRE QUE HA ENTRADO SIN LLAMAR. Lo sabes perfectamente.

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS. No, no lo sé. ¿Cómo te llamas? (Iglesias 2014a, 12–15).

Comme on peut le voir, les deux personnages sont présentés dans un premier temps comme « El hombre de las gafas de sol rotas » et « El hombre que ha entrado sin llamar », appellations qui ne nous indiquent rien concernant leur identité : ce n'est qu'une description de leurs attributs. Ensuite, quand les prénoms sont prononcés pour la première fois, le premier devient « Jacobo » et le deuxième « Javier ». On retrouve le même procédé dans d'autres pièces contemporaines, comme *Entre puertas y paredes, historia de una vecindad* de Gracia Morales, où les prénoms des personnages ne sont pas indiqués dans la *dramatis personae*, « Mujer del 25B », « Hombre del 25B », « Hermana mayor del 25C », « Hombre sin casa » ... mais que l'on découvre dans les dialogues, au fur et à mesure que les voisins de la communauté tissent des relations personnelles et humaines entre eux.

Mais revenons à Jacobo et à Javier, dont l'identité de chacun n'est plus sûre au fur et à mesure que l'intrigue avance, et ils deviennent « ¿Jacobo? » et « ¿El otro? ». Même les rapports d'altérité deviennent flous, avant de disparaître à la fin, quand on retrouve exactement la même situation qu'au début de la pièce, avec les descriptions qui prennent la place des prénoms, et la question « ¿Quién eres tú? » (Iglesias 2014a, 106) qui clôture la pièce :

(Début de la pièce)

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS *fuma. Fuma. Fuma. Fuma. Fuma. Fuma. Fuma. Fuma. Fuma. Fuma. Fuma. Fuera se escucha un grito: "¿Hay alguien ahí?". Apaga el cigarrillo y guarda en la bolsa de plástico todo lo que hay sobre la mesa y los fragmentos de espejo repartidos por el suelo. Examina el sótano y, finalmente, decide arrojarlo todo al interior de la caldera. Solo quedan él y el cadáver. "¿Hay alguien ahí?", vuelve a oírse desde fuera.* (Iglesias 2014a, 13).

(Fin de la pièce)

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS *fuma, fuma, fuma [...]* ¿Hay alguien ahí? (Iglesias 2014a, 105).

Le jeu sur l'identité octroie à la pièce un caractère circulaire quand Jacobo, jusque-là bourreau, devient victime et est remplacé par « el otro », qui le tue. Cet assassinat déclenche l'usurpation de Jacobo :

¿JACOBO? se coloca las gafas de sol. Toma el pequeño espejo que hay en la mesa y mira absorto su imagen reflejada.

EL HOMBRE DE LAS GAFAS DE SOL ROTAS (Imitando la voz del difunto, que incorpora de ahora en adelante como propia.) “¿Quién eres?” (Iglesias 2014a, 104).

L'histoire recommence donc comme au début, avec un homme aux lunettes de soleil brisées qui fume et un cadavre. Cette situation donne l'impression que la scène peut avoir lieu infiniment, offrant la possibilité de croire à une réécriture de l'histoire, dû à la boucle temporelle qui se crée.

En conséquence, le fantastique et la science-fiction s'y mêlent, et nous laissent croire que, finalement, les deux personnages ne sont qu'un seul : Jacobo l'enfant volé, qui devient après « el otro » quand ses faux parents le gardent captif, puis Jacobo l'usurpateur, qui prend l'identité du fils légitime. Cette rencontre est possible grâce à un voyage dans le temps — une heure qui recommence chaque fois qu'elle finit, car aussi bien au début qu'à la fin de la pièce il est 2h34 — dans un espace clos qui renferme le protagoniste dans un ruban de Möbius qui réécrit constamment la même histoire.

Le conflit interne caractérise aussi le protagoniste de *NN12*, pièce de Gracia Morales écrite en 2008 et qui aborde la question des victimes qui gisent dans des fosses communes. La fragmentation temporelle, ainsi que discursive, nous permet de reconstruire le passé de ce *Numen nescio*, personne dont on ignore l'identité. D'un côté, le médecin légiste reconstruit l'histoire du corps à travers l'analyse du squelette, et au fur et à mesure que l'on découvre des circonstances de sa vie apparaît d'un autre côté le fantôme de la victime, qui prend la parole pour raconter son histoire. Sa voix contraste avec la froideur du discours scientifique du médecin et nous permet tout doucement de faire une transition entre « elle » et « je ». Une fois que *NN12* acquière une identité réelle et devient Patricia, le médecin ouvre une autre boîte contenant le squelette d'un nouveau *NNX* et tout recommence.

Des réécritures dramatiques

Mais, le processus de réécriture dramatique peut être compris autrement : il peut s'agir d'une écriture de l'histoire qui offre donc une autre vision de ce qui a déjà été dit, écrit ou joué ; ou des adaptations d'autres textes ou mythes. Mais dans tous les cas, comme Anne Ubersfeld le signale à juste titre dans

L'école du spectateur, chaque mise en scène est une réécriture, car elle retravaille le texte originel. Ceci est d'autant plus évident quand le public est interpellé, mais c'est aussi l'une des caractéristiques de ces auteurs qui écrivent, dirigent la mise en scène et jouent dans leur propre pièce. J'ai évoqué au début de la présentation le cas de *protAgonizo*, avec Ester Bellver qui écrit, dirige et joue ; et on trouve un autre cas, plus connu sans doute, qui est celui d'Angélica Liddell. On pourrait dire qu'elle prolonge l'écriture de ses pièces, qui sont pourtant publiées, jusqu'au moment de l'interprétation, de chaque mise en scène. À ce sujet, Marion Cousin affirme dans son article « L'écriture de plateau d'Angélica Liddell : un théâtre de la contagion », qu'

Elle ne fait pas seulement disparaître, à l'instar des autres auteurs en scène, le filtre ou le prisme que le metteur en scène place entre un texte et sa réception ; elle supprime de surcroît la médiation de l'acteur en prenant en charge elle-même sur le plateau l'œuvre qu'elle a composée. Elle saisit ainsi la possibilité de prolonger l'écriture jusqu'au moment de son interprétation. (Cousin 2013, 32)

Ce prolongement de l'écriture ne devrait pas rester restreint aux acteurs, mais il faudrait absolument impliquer le public dans la représentation, car c'est à mon avis la seule possibilité que le théâtre a de se réinventer. Cette participation créative et constructive de la salle entraînerait donc la fin de la figure du dramaturge conçu comme démiurge, donnant lieu à de multiples modifications de l'idée originale.

Ces réécritures provoquées par la représentation d'une pièce, ainsi que par les réactions du public, nous renvoient à une dialectique entre l'espace scénique et l'écriture théâtrale. Comme Aznar Soler le signale,

[e]l texto literario tiene un carácter provisional hasta su representación, es decir, hasta que se confronta con el actor y con el espectador. El texto literario experimenta, por tanto, un proceso de revisión en ensayos y representaciones hasta que alcanza su madurez dramática (Aznar Soler 1998, 102).

C'est-à-dire, les pièces évoluent automatiquement, faisant preuve d'une activité constante qui rend possible leur survie.

Comme je l'ai l'annoncé tout à l'heure, le théâtre contemporain a tendance à prendre l'histoire comme point de départ, et parfois se situe dans le passé pour aborder une problématique actuelle. C'est le cas de l'indication scénique d'Alberto Miralles pour sa pièce *Píntame en la eternidad. Manzanas azules, higos celestes* : « Los conflictos son de hoy, aunque se ofrezcan como del pasado » (Miralles 2004, 22).

Au contraire, il peut se situer dans le présent ou dans le futur, voire dans un temps inexistant, pour faire allusion à une situation du passé. C'est ce qu'on voit dans *Esencia Patria*, où l'action se déroule en « dosmildoscientostrescientos » (Afán Muñoz 2003, 7). Une autre date que l'on retrouve dans cette pièce de Tomás Afán Muñoz, rédigé en 2004, c'est le 23 février 39, qui nous fait inévitablement penser à la fin de la guerre civile et aussi à la tentative de coup d'état de Tejero. Des allusions à l'époque franquiste, qui est décrite dans des termes assez obscurs et qui inspirent le désir de vengeance du protagoniste, émaillent le texte, comme par exemple le fait qu'un personnage qui se qualifie de « Caballero falangista » (Afán Muñoz 2003, 24) a des amis « hasta en el mismísimo Palacio del Pardo » (Afán Muñoz 2003, 19). La figure du « caudillo » finit bien évidemment par apparaître, même si entre la date de la fiction et la date de l'histoire trois siècles se sont écoulés. Cette uchronie sert à dénoncer les conséquences de ce chapitre de l'histoire de l'Espagne, car « sus consecuencias siguen enturbiando nuestra vida, cual negros nubarrones que solapan el sol de más de cien años de paz » (Afán Muñoz 2003, 32), à tel point que l'essence du pays, cette « Esencia patria » qui donne le titre à la pièce, n'est que le désir de continuer le conflit et la confrontation du peuple espagnol.

Enfin, cette pièce ne nous offre qu'une réécriture des événements historiques, avec un prolongement fictif du régime franquiste, mais elle feint aussi une réécriture de la mémoire du protagoniste qui entraîne automatiquement une relecture de tout ce qui a précédé dans la pièce :

VIRIATO. Pero eso es imposible, Baldomero, yo tengo un pasado, unos recuerdos, una remembranza.

DOCTOR NEGRÍN. Todos insertados a través de un chip.

SUBSECRETARIO. ¿Cómo es posible tal virguería mecánica?

DOCTOR NEGRÍN. De algo nos ha de valer estar en el vigesimotercer siglo de vuestra cristiana era.

VIRIATO. No. Es mentira tu relato fantasioso, yo soy un hombre con pretérito perfecto.

DOCTOR NEGRÍN. Es falso, nunca has sido torero, ni nada de lo que recuerdas haber sido.

VIRIATO. ¿Pero y mi amor por Perlita, y mi relación con Alfonso Mayo, el triunfador del momento?

DOCTOR NEGRÍN. Ambos son agentes de la gran Rusia insertados en el mundo del espectáculo, fingían conocerte a petición nuestra.

VIRIATO. Pero y la Virgen María.

DOCTOR NEGRÍN. Es una de las nuestras.

SUBSECRETARIO. No puede ser, ¿la Inmaculada vendida al oro de Moscú?

DOCTOR NEGRÍN. Nos costó Dios y ayuda convencerla, pero al final es nuestra, y nos resulta valioso su concurso en casos como el que ahora nos ocupa.

SUBSECRETARIO. Es demasiado. Primero la Parca huidiza, y ahora la patria hispana huérfana del panteón mariano.

EX VIRIATO. (*Aceptando su nueva condición.*) Es demencial. (Afán Muñoz 2003, 45–46)

Conclusion

La circularité envahit la scène et le texte, laissant constamment la porte ouverte à des suites sans fin, que ce soit grâce à l'emplacement des miroirs, à la musique qui revient, à l'usage actualisé d'un fait du passé — ce qui d'ailleurs revalorise sa valeur politique — ou grâce aux procédés métathéâtraux, qui offrent au spectateur la possibilité d'imaginer à nouveau le déroulement de la pièce. Pour quelques jeunes dramaturges, connus sous l'étiquette de « dramaturgos emergentes », ceci est justement le but de leur écriture, comme Pablo Iglesias Simón l'énonce clairement : « Compongo mis textos dialogando con un lector/espectador implícito ideal con el anhelo de que, cuando estén terminados, se establezcan territorios donde los lectores/espectadores explícitos reales puedan desarrollar una recepción cocreadora » (Iglesias 2004b, 149).

Ainsi, le texte dramatique devient un véritable défi pour la scène, qui doit d'abord l'interpréter, puis le recréer. Évidemment, les différents dispositifs théâtraux provoquent une multiplicité de copies scéniques qui parfois osent combiner d'autres types de langages qui forment un nouveau courant dramatique :

De este modo, surge una escritura que no se limita a mezclar en una suerte de *collage* superficial como haría la posmodernidad sino a transitar, transformar y generar senderos dramaturgicos a través de una interrelación fructífera y fundada (Iglesias 2004b, 147).

Enfin, on réécrit dans une certaine manière l'histoire car les pièces prennent très souvent comme point de départ un élément tiré de l'actualité : *NN12* de Gracia Morales sur les fosses communes, *Tsunami* de Guillermo Heras, qui aborde le tsunami à Aceh (Indonésie) en 2004, ou *Imposturas*, du même auteur et à partir des événements du 11 mars à Madrid. Ceci constitue une caractéristique du théâtre contemporain, qui se sert de ce qui se passe pour mener une réflexion à propos du comportement humain ou de la civilisation occidentale, notamment par la valeur symbolique de l'événement évoqué, c'est-à-dire, par sa perception.

La problématique exposée dans les deux dernières pièces commentées, *Esencia Patria y Justo en medio del paralelo 38*, met en évidence la difficulté de construire une identité quand le passé a été effacé et remplacé par des mensonges. Ce qui renforce, pour conclure, la valeur des réécritures qui, reprenant le passé, rendent possible un avenir.

Bibliographie

- Afán Muñoz, Tomás. 2003. *Esencia patria : Un relato español*. Granada : Diputación de Granada.
- Aznar Soler, Manuel. 1998. « Introducción » à José Sanchis Sinisterra, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!* Madrid : Cátedra.
- Campos García, Jesús. 2000. *A ciegas*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Cousin, Marion. 2013. « L'écriture de plateau d'Angélica Liddell : un théâtre de la contagion ». *Skenographie* 1 : 31–36.
- Iglesias Simón, Pablo. 2014a. *Justo en medio del paralelo 38*. Madrid : Ediciones Antígona.
- . 2014b. « Ideas y apuntes sobre la escritura dramática a propósito de *Justo en medio del paralelo 38* ». Dans *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=2013)*, ed. J. Romero, 147–162. Madrid : Editorial Verbum.
- Leonard, Candyce, et John P. Gabrielle. 1996. *Panorámica del teatro español actual*. Madrid : Fundamentos.
- López Mozo, Jerónimo. 1982. « El teatro de vanguardia en España ». *Estreno* 8,1 : 4–7.
- Miralles, Alberto. 2004. *Píntame en la eternidad. Manzanas azules, higos celestes. Teatro escogido de Alberto Miralles, 2*. Madrid : Asociación de Autores de Teatro.
- Morales, Gracias. 2010. *NN12*. Madrid : SGAE.
- Oliva, César. 2004. *La última escena*. Madrid : Cátedra.
- Ruiz Ramón, Francisco. 1988. « Del teatro español de la transición a la transición del teatro (1975–1985) ». Dans S. Amell et S. García, *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975–1985)*, 103–113. Madrid : Playor.
- Tamayo, José. 1976. « Los herederos ». *Pipirijaina* 3 : 48–53.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre, 2. L'École du spectateur*. Paris : Belin.

Sites web

- Vidéo promotionnelle de *protAgonizo* d'Ester Bellver. Centro Dramático Nacional. Consulté le 22 juillet 2016. <http://cdn.mcu.es/espectaculo/protagonizo/>.
- Extraits de la pièce *Afasia* de Marcellí Antúnez, tirés de la page web de l'auteur. Consulté le 22 juillet 2016. <http://marceliantunez.com/work/afasia/>.

El teatre contemporani està en ebullició: avui, més de quinze anys després de la definició del postdramàtic, debatem sobre el «retorn de la ficció», el «nou realisme», el «teatre impossible», el «teatre desbordat», el «teatre postespectacular»... Ens cal avaluar de bell nou. Es manté l'embranchida de la literatura teatral contemporània o bé l'impuls del performatiu l'ha acabat arraconant? I si es manté, quins procediments empra? Quins temes explora? És una escriptura matricial? És una escriptura que renuncia a fixar directrius prèvies al treball des de l'escena? Com s'ho fan els nous autors per fer compatibles l'escriptura teatral i la dimensió performativa que busca l'escena del present? Són algunes de les preguntes sorgides arran del col·loqui organitzat pel CRIMIC (Université Paris-Sorbonne), l'Institut del Teatre de Barcelona i el TRILCAT (Universitat Pompeu Fabra).

Le théâtre contemporain est en ébullition : aujourd'hui, plus de quinze après la définition du postdramatique, nous débattons sur le « retour de la fiction », le « nouveau réalisme », le « théâtre impossible », le « théâtre débordé », le « théâtre postspectaculaire »... Il faut réévaluer la situation. La littérature théâtrale contemporaine poursuit-elle son élan ? Ou bien la poussée du performatif a-t-elle fini par la marginaliser ? Si elle existe, quels procédés emploie-t-elle ? Avec quelles structures joue-t-elle ? Quels thèmes explore-t-elle ? S'agit-il d'une écriture matricielle ? Ou d'une écriture qui renonce à fixer toute directive préexistante au travail sur scène ? Comment font les nouveaux auteurs pour rendre compatibles l'écriture théâtrale et la dimension performative que recherche la scène d'aujourd'hui ? Tels sont les questions et les arguments qui ont surgi à l'occasion du colloque organisé par le CRIMIC (Université Paris-Sorbonne), l'Institut del Teatre de Barcelone, et le TRILCAT (Universitat Pompeu Fabra).



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona



CRIMIC