

# Théâtre et réception

## Le spectateur postdramatique

Catherine Bouko



## INTRODUCTION

# Théâtre, signe, réception

Amorcée en 1880 selon Peter Szondi<sup>1</sup>, la crise de la représentation aurait atteint son paroxysme dans les années 1950 et 1960 avec l'œuvre emblématique de Samuel Beckett. Pour Denis Guénoun<sup>2</sup>, la fin du vingtième siècle est dominée par une question centrale : comment faire du théâtre après cet artiste de génie, qui a apporté une réponse radicale à la crise de la représentation. Pour y répondre, à l'aube des années 1980, un pan du théâtre expérimental s'engage dans la voie des croisements interartistiques : de nombreux artistes transgressent les conventions dramatiques en mettant sur pied un dispositif scénique qui intègre la danse, la performance, les arts plastiques, la musique, les nouvelles technologies, etc. Un certain nombre de traits *postdramatiques*, selon l'expression de Hans-Thies Lehmann<sup>3</sup>, traduit l'émergence de formes nouvelles : nouveaux équilibrages entre les dimensions de représentation et de performativité, prééminence de l'image sur le texte et sur la fable, exploitation de la matérialité du spectacle, déconstruction du personnage qui laisse apparaître le performeur, etc.

Les formes postdramatiques ont pour effet de susciter une mise en cause des genres et des pratiques spectaculaires qui contribue à fonder le spectacle vivant en véritable paradigme syncrétique. Théâtre, danse, opéra, installations, arts plastiques, performance, etc. se croisent dans une création dont la morphologie mérite d'être étudiée. La réception du spectateur mérite d'être appréhendée en parallèle. Nous posons l'hypothèse d'une *réception postdramatique* qui accompagne la production. En quoi le théâtre postdramatique implique-t-il une activité spectatrice spécifique, qui se distingue de la réception dramatique ? L'objectif de notre recherche consiste dans l'élaboration d'un modèle de réception qui prenne en compte la spécificité des pratiques scéniques postdramatiques et leurs implications sur l'activité du spectateur.

Notre recherche est organisée autour de trois problématiques centrales. Premièrement, le concept de théâtre postdramatique est revisité.

---

<sup>1</sup> Szondi, P., *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006.

<sup>2</sup> Guénoun, D., *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 27.

<sup>3</sup> Lehmann, H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

Diverses dénominations sont employées pour se référer à cette forme de théâtre contemporain. Cette pluralité terminologique met en évidence combien il est délicat de rassembler les spectacles contemporains au sein d'une appellation. Tout en conservant le terme postdramatique, nous tentons de proposer un modèle plus restrictif, qui s'applique à un faisceau de pratiques théâtrales plus précis. L'analyse des moyens scéniques postdramatiques met en évidence comment ces formes spectaculaires subvertissent les conventions dramatiques. Le théâtre postdramatique se dégage du principe de représentation extrascénique dramatique : l'énonciation du texte, les éléments visuels et la présence du corps ne renvoient pas au monde extérieur mais interrogent les possibilités d'expression scénique non dramatiques.

La deuxième partie de la recherche porte sur les concepts de signe et de processus sémiotique. Dans quelle mesure les théories du signe théâtral, fournies par Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld ou Patrice Pavis, conviennent-elles au théâtre postdramatique ? Il apparaît nécessaire de dégager la théorie du signe théâtral de son empreinte dramatique : le signe postdramatique est *opaque*, contrairement au signe dramatique qui apparaît comme transparent chez Ubersfeld. Contrairement à l'opinion de certains opposants (Fischer-Lichte, Lyotard, States, etc.), la portée sémiologique ne limite pas à la question de la signification et ne réduit pas l'élément scénique à un signe figé et abstrait : le signe opaque, mystérieux, n'est pas rattaché à un sens précis. L'approche du signe postdramatique constitue une première étape à l'étude de la réception du spectateur. Ensuite, notre étude entend proposer un modèle de processus sémiotique postdramatique. Il apparaît que ce langage scénique qui fait fi des codes dramatiques appelle chez le spectateur une *réception iconique*, qui sera relayée par le processus de *dramatisation*.

Le processus sémiotique postdramatique concerne le spectateur modèle. Notre recherche a l'ambition de dépasser le niveau intersubjectif de ce spectateur abstrait pour porter sur les paramètres collectifs de la réception spectatorielle empirique. La troisième partie aborde dès lors le processus sémiotique au niveau des contraintes qui le conditionnent. Il est aujourd'hui acquis que l'approche du théâtre en tant que processus événementiel, invariablement éphémère et fugitif, requiert une remise en question de la méthodologie, démarquée des sciences du texte. Dans le cas du théâtre postdramatique, la scène ne constitue plus le support de la représentation d'un texte ; elle s'autonomise pour devenir un événement à part entière. L'analyse doit dès lors particulièrement prendre ses distances par rapport aux modèles dominés par la linguistique. Comment le chercheur peut-il aborder le caractère vivant de son objet d'étude ? Quels sont les outils qui lui permettent de dépasser l'approche

intersubjective de la réception ? Pour pouvoir aborder l'activité spectatoires dans sa dimension empirique, la recherche doit notamment porter sur les *contraintes* qui pèsent sur l'énonciation. L'enjeu consiste à étudier l'objet théâtral comme un système régi par une série de *cadres*. Ceux-ci conditionnent l'activité spectatoires de tous les spectateurs. Membres de la même communauté culturelle, l'instance scénique et les spectateurs partagent des contraintes qui pèsent sur l'énonciation.

Pour aborder le spectateur empirique, l'analyse doit aborder l'objet théâtral par une saisie globale, comme un *événement* collectif. Le spectateur apparaît comme doublement *coresponsable* de l'énonciation. Premièrement, l'énonciation est collective : l'instance scénique et le spectateur créent leur propre texte spectaculaire. Le sens n'est pas transmis de l'émetteur vers le récepteur. Deuxièmement, le spectateur, en tant que membre de l'assistance, influence le déroulement de l'action scénique par la qualité de son attention : par son regard et son écoute, ses émotions sont renvoyées à la scène. L'objet théâtral apparaît comme *doublement vivant*, tant au niveau de la construction du sens que de la circulation des émotions.