

théâtre public

OCTOBRE -
DÉCEMBRE 2016

N° 222



**SCÈNES EN
TRANSITION
BALKANS
ET GRÈCE**

Déconstruire la normalité

Esthétiques post-traditionnelles en Grèce

GEORGES SAMPATAKAKIS

Le nouveau théâtre grec est parvenu à un haut point de créativité dans son refus de l'esthétique traditionnelle et son rejet des modes de formulation figés, de la logique en vigueur dans la représentation et de toutes sortes de certitudes scéniques. Il s'agit en réalité d'un moment historique de redéfinition des relations entre la tradition grecque institutionnalisée et les exemples européens qui mettent en avant des mises en relation et des problématiques plus générales autour d'un possible scénique qui n'était pas envisageable auparavant.

La crise économique en Grèce a favorisé un nouveau conservatisme scénique marqué par des palinodies esthétiques vers de vieux modèles de représentation, tandis qu'étaient cultivées des tendances commerciales visant à reconnaître et mettre en valeur le «classique» (autrement dit tout ce qui relève de l'art scénique et de l'art dramatique au sens le plus formel et consacré), mais aussi le «léger» et le «fantasmagorique». Malgré cela, une résistance a été mise en œuvre ces dix dernières années sur la scène grecque, favorisant des tendances esthétiques spécifiques : en premier lieu, une nouvelle façon de concevoir la textualité au théâtre ; ensuite, une vision renouvelée de la présence scénique ; enfin, la domination d'une esthétique du quotidien, non pas bien sûr au sens d'un naturalisme de la représentation, mais à celui d'une «poétique» du quotidien «constituée de témoignages et de documentation, déposition et savoir et foi et imagination»¹, parce qu'il est justement essentiel, comme le souligne Henri Lefebvre, de contempler le quotidien «dans une perspective critique»². Nul doute que ces caractéristiques proviennent de genres théâtraux issus de la scène européenne

et qu'elles ont acquis une dimension idéologique particulière sur la scène grecque, d'une part dans une perspective critique des structures et des hiérarchies, d'autre part, et surtout, en tant que stratégie d'étude et d'analyse critique d'un monde dénué d'authenticité aux yeux des artistes.

Ce renouveau définitif de la scène grecque, depuis l'an 2000, a eu lieu avec l'introduction de pratiques scéniques européennes novatrices, qui adoptaient une conception renouvelée de la notion de texte théâtral (de la pièce dramatique au texte/script postdramatique), légitimant ainsi la diffusion du théâtre d'invention, du *reality theatre*, de la performance et, par la suite, du théâtre documentaire. Plus exactement, ce qui a été nommé théâtre après le drame, autrement dit théâtre postdramatique, «n'est pas simplement un nouveau type de texte de mise en scène, mais un nouveau type d'utilisation des moyens scéniques qui «bouleverse ces deux niveaux du théâtre au travers d'autres types du texte de performance structurellement transformés : davantage présence que représentation, [...] davantage processus que résultat, [...] davantage impulsion d'énergie qu'information»³.

Plus généralement, les genres postdramatiques suggèrent de nouveaux moyens d'expression théâtrale qui ne sont plus liés à la prétention de présenter un monde factice et affabulateur. Au même moment, le virage culturel de la représentation à la simple présence a signifié un glissement d'une soi-disant objectivité du théâtre traditionnel vers la subjectivité⁴ d'une fiction radicalement plus spécifique⁵.

La corrélation entre ces caractéristiques esthétiques et idéologiques nous permet d'analyser des exemples de la réalité théâtrale grecque qui ont contribué au renouveau des arts de la scène en Grèce, au-delà du théâtre «normal». Dans ce cadre, nous analyserons le travail de deux compagnies assez représentatives : Blitz et Nova Melancholia, qui, outre une poétique théâtrale singulière, possèdent une ligne idéologique claire.

BLITZ OU LE ROMANTISME DE LA CRISE

Le collectif théâtral Blitz a été formé en 2004 par Yorgos Valaïs, Angeliki Papoulia et Christos Passalis avec, pour principe fondateur, la relation créative égalitaire de ses membres en ce qui concerne la conception, l'écriture, la mise en scène et la dramaturgie. Bien que leur façon

1– Alan Read, *Theatre and Everyday Life: An Ethic of Performance*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 56. L'italique est de moi.

2– Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.

3– Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 134.

4– Voir Erika Fischer-Lichte, «From Theatre to Theatricality. How to Construct Reality», *Theatre Research International*, 1995, n° 20, p. 97-105.

5– Voir Josette Féral, «Theatricality. The Specificity of Theatrical Language», *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, n° 31, p. 94-108.

avec d'étranges instruments de détection lumineuse, construisant des barricades en bois, tourbillonnant sur des tours métalliques mobiles, on bien soumis à une contrainte de travail (transport de matériel, gardiennage, aménagement de l'espace).

La poésie de Hölderlin a été utilisée comme toile de fond verbale pour créer une atmosphère élégiaque émotionnelle, au moment même où les actions des acteurs (pendaisons et exécutions mimées) rappelaient un passé sinistre et soulignaient la nécessité de construire un avenir. Dans un mouvement de résistance maximale, les artistes/travailleurs grimpaient sur les échafaudages et proclamaient la venue de ce futur. Par ailleurs, la mise en valeur des matériaux primaires (métaux, pierres) et la simplicité des formes faisaient évidemment allusion à la possibilité de reconstruire *da capo* un nouveau paysage.

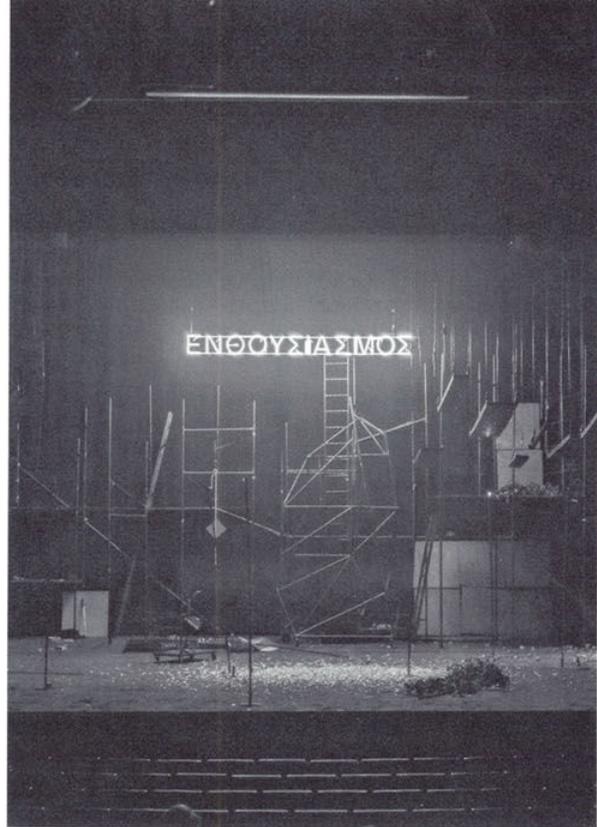
D'une manière plus générale, le théâtre de Blitz a une précision poétique et une cible politique pointées vers un théâtre post-traditionnel qui ne vise pas à reproduire des spectacles clés en main, pas plus qu'il ne souscrit à un monde et une tradition institutionnalisés, mais qui aspire à un renouveau du paysage historique et esthétique. La mélancolie nostalgique de toute utopie perdue, comme dans *Late Night* ou *6 a.m.*, n'est pas seulement un élan productif, mais constitue le principal facteur opérationnel pour l'édification d'un nouvel horizon social (peut-être aussi d'une nouvelle utopie).

NOVA MELANCHOLIA OU LA MÉLANCOLIE DE L'AUSTÉRITÉ

La compagnie Nova Melancholia représente une voix importante de la diversité radicale au sein de l'art grec contemporain. Se produisant dans des squats, faisant revivre des espaces culturels abandonnés ou bien rendant publics des espaces privés comme des appartements et des terrasses, elle a renouvelé le sens de la représentation sur la scène grecque et a fait de ce momentum, élan strictement esthétique, une intervention événementielle. La troupe a été fondée par Manolis Tsipos (performeur, metteur en scène, écrivain) et Vasilis Noulas (metteur en scène, artiste visuel) à Athènes en 2006, et elle se consacre systématiquement à la performance picturale et théâtrale.

Les néo-mélancoliques ont ainsi formulé les principes idéologiques et esthétiques de la troupe:

«Notre travail suit des lignes narratives non linéaires et des dramaturgies ouvertes. Nous utilisons la technique visuelle et plastique du montage. Des actions parallèles coexistent souvent, apparemment non reliées entre elles,

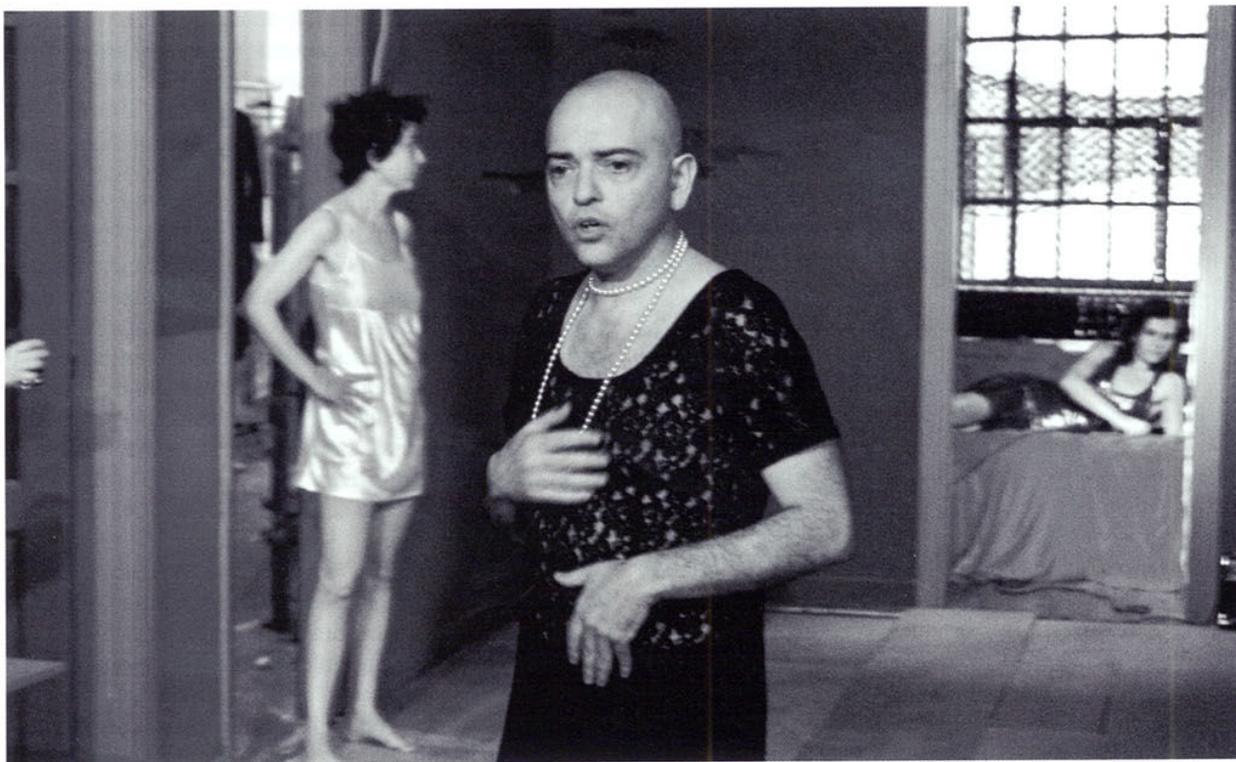


6 a.m. *How to disappear completely*, par Blitz, Centre culturel Onassis, Athènes, 2015. © Elina Giounanli.

et créent un paysage aux perspectives multiples. La représentation trouve finalement son unité dans le regard de chaque spectateur qui se voit confronté à une politique d'atermoiement quant au sens, dans un univers de stimuli variés et complexes qui perturbent l'appréhension logique de l'œuvre. Nous aimons réemployer nos matériaux et ceux des autres parce que nous puisons tous à une source commune: notre liberté est infinie. Notre dialogue avec la tradition évoque l'attitude mélancolique de l'ange pensif et fiévreux de Dürer devant les commandements du temps. La représentation est une architectonique des fissures: les fonctions du rêve et de la pensée s'introduisent sur scène, affectant la perception du temps par le biais de renforcements et de dilutions dramaturgiques. Le spectateur se sent souvent mal à l'aise, car il a du mal à suivre ou à tout "saisir": il est peut-être de la sorte conduit à *expérimenter le théâtre différemment.*»¹⁸

La stratégie de Nova Melancholia est très spécifique: un texte littéraire ou philosophique est utilisé en arrière-plan verbal devant lequel des actions multiples sont effectuées, sortes de *via negativa* pour parvenir à un autre niveau de compréhension du texte, qui résume en les associant actions et texte dans un troisième niveau proprement représentatif. Par exemple, lorsque, sur la terrasse de l'Institut français de Grèce, dans le cadre du Festival d'Athènes, on a pu entendre les *Méditations sur la philosophie première* ou *Méditations métaphysiques* de Descartes (1641) de la voix enfantine de cartoon de l'actrice Vicky Kyriakoulakou et voir simultanément de drôles d'exercices exécutés au sommet d'une petite échelle, l'ironie comique et l'aspect détaché du réel de l'action mettaient en doute la validité de toute entreprise

18- Voir le site de la compagnie <http://novamelancholia.gr/el/team>.



Les Poulets et Les Puces, de Yorgos Ioannou, par Nova Melancholia, théâtre Embros (théâtre occupé par le collectif Mavili), Athènes, 2011-2012. © Nova Melancholia.

ou primordiale»²⁶. Toutefois, cette tentative était marquée par une image bouleversante²⁷ de mélancolie qui, en tant que discours, jouait également avec les niveaux des genres. L'acteur Sotiris Tsakomidis, vêtu d'une longue robe noire, le crâne rasé, sans maquillage, interprétait a cappella, sur la scène vide, un chant de style rebétiko au titre évocateur : *Pas ensemble* (1982), sur des vers de Yorgos Ioannou, qui renvoyait à une histoire d'amour illicite et commentait de façon mélodramatique la résistance aux structures du désir socialement acceptables : « Ne marche pas, ne marche pas à mes côtés, /tu te ferais remarquer, / je suis connu dans le milieu /Et tu serais brûlé. / Marche derrière sur mes pas, /De toi, mon astre, d'argent je ne veux pas. »

Sans aucun doute, les spectacles de Nova Melancholia peuvent être définis comme des « performances conscientes de la différenciation, de l'entité politique

individuelle et collective, qui dé-notent et, par là même, créent des espaces-temps de mobilisation sociale, exprimant des sentiments de refus »²⁸. De fait, les spectateurs aimant le théâtre sont séduits par cet anticonformisme.

CRISE ET DIVERSITÉ

Les conclusions à tirer sont assez simples. Dans la Grèce de la crise, les modes de formulation figés et les idéologies scéniques conventionnelles semblent ébranlés de façon définitive. De plus, les transitions des anciennes structures et à de nouvelles anti-structures ne sont pas seulement définitives, mais aussi très fécondes et propices au développement de l'art théâtral grec. Le paysage artistique s'est désormais déplacé :

- du drame au texte,
 - de la représentation à la présentation/juxtaposition d'actions,
 - de la mise en scène au *staging* synthétique,
 - de la théâtralité à l'événementiel,
- et, enfin, de la tradition à la post-tradition, autrement dit à de nouveaux dispositifs de remise en question des certitudes idéologiques et esthétiques traditionnelles.

26– *Ibid.* Voir aussi comment Carlson (*Performance, op. cit.*, p. 180) considère l'ironie et l'exagération comme les principaux instruments du *camp performance*.

27– Voir la critique éminemment positive de Dimitris Tsatsoulis, « Théâtre sous occupation », *Nea Estia*, n° 1856, 2012, p. 1235-1237.

28– Hypatia Vourloumis, « Minima Melancholia: Performances of Affective Refusals and Rem(a)inders », *II*, n° 1, 2013, p. 29-35.

humaine de contestation en la limitant à un simple désir de décoller de la surface de la normalité. Le spectacle était intitulé *Première méditation. Des choses que l'on peut mettre en doute* (2011), et il est évident que dans des cas comme celui-ci la scène devient un lieu de démonstration où le discours théorique est utilisé en tant qu'«action comme réaction»¹⁹ par rapport à l'acte physique dans quelque sens que ce soit, et vice versa.

Plus généralement, dans les spectacles de Nova Melancholia, les événements figuratifs apposés au texte constituent (de manière parallèle et souvent sans cohérence) des clips visuels dont les choix esthétiques sont très clairs :
 – la discontinuité et la fragmentation du spectacle, avec une «opposition fondamentale [...] à la recherche d'un "centre" occupant une place privilégiée et à partir duquel les éléments divers pourront être compris»²⁰ ;
 – un trafic d'objets et d'images sur la scène sous forme d'un assemblage figuratif ;
 – la déshumanisation du performeur avec l'ajout d'obstacles et de difficultés dans l'accomplissement d'un simple mouvement ou posture, confirmant «l'expérience physique directe de l'événement»²¹ ;
 – une tendance rétro et romantique (avec des meubles démodés et des thèmes musicaux des années 1970) qui évoque la mélancolie nostalgique de Blitz ;
 – une mélancolie (face à la «fin des utopies»²²) qui se signale par l'aspect mélodramatique d'images figurant une défaite sceptique (performeurs au visage sale ou habillés de vêtements d'occasion, performeurs coincés sous des épaisseurs de matériaux ou bien nus et accomplissant une multitude d'actions et de mouvements ratés) ;
 – enfin, un regard *queer* réduisant les règles esthétiques, utilisant souvent l'ironie, le kitsch et le trash.

Ce n'est pas un hasard si de telles approches esthétiques proposent des discours expansifs²³ sur le théâtre en tant qu'événement figuratif et font de l'imagerie de la représentation une critique permanente de la réalité (comme c'est le cas dans *6 a.m.*, de Blitz, cité plus haut).

PAYSAGES D'ALTÉRITÉ

En 2012, Nova Melancholia a présenté *Les Poules et les Puces* sur la scène supérieure du théâtre occupé Embros, dans une mise en scène de Vasilis Noulas. Le spectacle était basé sur les textes *Les Poulets* et *Les Puces*, tirés de *Pour l'honneur* (1964), de l'écrivain homosexuel Yorgos Ioannou²⁴. Ioannou adorait les poulets, pendant toute sa vie il en avait sur son balcon et les considérait comme des animaux de compagnie. Le texte dont la pièce s'inspire est un hymne à ces sympathiques oiseaux de basse-cour et souligne du même coup le dégoût que provoque chez l'écrivain le fait de les égorger et de les manger. De la même façon, *Les Puces* décrit la vie des parasites mâles qui vivent dans les cinémas obscurs où les femmes ne vont pas, et qui vous sautent dessus et vous abandonnent.

L'allégorie des sexes et de l'homosexualité est évidente, en particulier en ce qui concerne la cruauté inhérente au monde patriarcal et la méchanceté sanguinaire des mâles.

La représentation a su parodier les valeurs ancrées concernant l'image des femmes telles qu'elles sont véhiculées par la phallocratie traditionnelle, dévoilant de cette manière la relation problématique entre la cause et l'effet d'une image établie de la femme, qui s'avère au fond une pure fiction. Les femmes-poules de la représentation qui dansaient toutes une même danse comme des marionnettes, jusqu'au moment où elles se mettaient à dérailler, ou qui mâchaient des feuilles de salade d'un air soumis, constituaient des images dénonçant la fabrication du genre comme imposée de l'extérieur, d'autant plus qu'à leurs côtés se trouvait un interprète masculin qui avait du mal à faire le coq, épluchait des œufs et les mangeait d'un air embarrassé.

La pédagogie *queer*²⁵ de la représentation est allée plus loin encore lorsque les hommes en scène (qui étaient les coqs dans la première partie) se sont vu imposer un sexe féminin en renversement de la précédente convention scénique. En tenues féminines, ils étaient exposés telles des installations sexuées dans une ouverture à l'arrière du *foundspace*, comme pour indiquer un désaccord critique entre le genre biologique et le genre social, tournant ainsi en dérision «l'idée d'une identité du genre authentique

19– Hans-Thies Lehmann, «Theory on Theatre? Observations on an Old Question», in Miriam Dreysse et Florian Malzcher (dir.), *Rimini Protokoll Experts of the Everyday Life. The Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2008, p. 152-167 (156).

20– Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*, Basingstoke, Macmillan, 1994, p. 69-70. Plus généralement, la révolution de la performance a lieu au niveau corporel, comme l'affirme expressément Patrice Pavis, *Contemporary Mise en scène: Staging Theatre Today*, trad. J. Anderson, Londres et New York, Routledge, 2013, p. 40.

21– Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 1996, p. 80.

22– Wolf Lepenies, «Neue Einleitung. Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie», in *Melancholie und Gesellschaft*, Francfort, Peter Lang, 1998, p. VII-XXVIII.

23– Bonnie Maranca, «Afterword», in Bonnie Maranca (dir.), *The Theatre of Images*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996, 2^e éd., p. 157-166.

24– Yorgos Ioannou (1927-1985) est l'un des écrivains grecs majeurs. Il a écrit essentiellement des nouvelles et a inauguré une littérature s'attachant à l'étude de mœurs citadine.

25– «La parodie des genres révèle que l'identité première suivant laquelle le genre se construit lui-même est une imitation dénuée d'origine spécifique. Pour être plus précis, c'est une production qui, en réalité — autrement dit dans sa réalité propre — se présente comme une imitation», Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990, p. 186.