

MURIEL PLANA

Université de Toulouse II

## Recyclage, intermédialité, queer : trois tendances de la jeune création théâtrale française contemporaine

Recycling, intermediality & queer: three tendencies of French contemporary  
drama and stage creation by young emerging artists

ABSTRACT: By studying some unpublished dramas and confidential stage works made by young French artists during the last three years, we will try to show that more than adapting or rewriting works, they are recycling fragments of literature, art and mediamatters, stories and forms in a new postmodern way – now with at once esthetical and political aims and meanings. Maybe their using of intermediality and recycling techniques can be interpreted as queer (*cf.* the theory by Butler, Bourcier, etc.) since almost every play by these emerging theatre artists dealing with Identity and questioning concepts like power, genre, sexuality, culture...

KEYWORDS: French drama & stage production, recycling, intermediality, queer

En lisant un certain nombre de textes dramatiques et en assistant à des travaux de mise en scène, ou à des performances d'artistes de moins de 35 ans, qu'ils soient universitaires, ou déjà professionnels, il nous est apparu que nous pouvions identifier trois tendances importantes, sinon dominantes, de la jeune création théâtrale française: *le recyclage* (de textes, de thèmes, de mythes,

de motifs) ; *l'intermédialité*<sup>1</sup>, qui associe à ce recyclage de contenus un travail formel de relation entre le théâtre et les autres arts, ou entre le théâtre et les médias, aboutissant à des formes scéniques hybrides, ou dialogiques spécifiques ; enfin, le développement, à l'occasion de ces expériences de recyclage et d'intermédialité, d'un questionnement, voire d'une esthétique et d'une politique que je qualifierai ici, comme j'ai déjà pu le faire ailleurs, de *queer*<sup>2</sup>.

Le concept de *queer*, issu de la philosophie féministe et des études de genre<sup>3</sup>, inscrit à mon sens ce jeune théâtre des années 2010, à l'évidence travaillé par des problématiques d'identité et de sexualité ainsi que par des interrogations sur les liens entre sexe, genre et pouvoir, société et médias, dans une post-modernité émergente qui se distingue de celle des années 80 à 2000 ; le *queer* nous permettra, en effet, de nommer sans les réduire un certain nombre de significations idéologiques ou de visées politiques nouvelles, jusqu'ici peu étudiées, mises en œuvre par ces jeunes théâtres.

Ces trois tendances (ou tentations) de la jeune génération d'artistes de théâtre, dont la première – le recyclage – relève avant tout d'une technique de (re)création dramatique et scénique différente de l'adaptation telle qu'elle s'est généralement pratiquée au XX<sup>e</sup> siècle, dont la deuxième – l'intermédialité – traduit les bouleversements de la forme scénique contemporaine au contact des technologies récentes, mais aussi des nouvelles idéologies théâtrales<sup>4</sup>, et dont la troisième – le *queer* – exprime, de ces deux premières options, la dimension symbolique (parti pris philosophique ou visée politique), ne sont pas exclusives d'autres inclinations de cette jeune création. Celles-ci, également puissantes, peuvent être interprétées comme figurant dans la continuité d'autres héritages

<sup>1</sup> Programme du séminaire « Dispositifs et intermédialité » dirigé par Mireille Raynal-Zougari, Philippe Ortel et Monique Martinez, LLA-CREATIS, 2012-2013 en préparation du colloque de 2014 : [http://www.fabula.org/actualites/seminaire-mensuel-dispositifs-plastiques-et-intermedialite\\_52974.php](http://www.fabula.org/actualites/seminaire-mensuel-dispositifs-plastiques-et-intermedialite_52974.php).

<sup>2</sup> Pour une première théorisation du théâtre *queer*, voir M. Plana, « Pour un théâtre *queer* » dans *Le Brigadier, Les arts de la scène passés en revue, bimensuel en arts du spectacle*, Toulouse, n°2, novembre 2012 ou la conclusion de *Théâtre et féminin : identités, sexualités, politique*, « Écritures », Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

<sup>3</sup> Sur la théorie *queer*, voir par exemple, J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, « Préface » d'É. Fassin, traduit de l'américain par C. Kraus, La Découverte/Poche, 2006 ; T. De Lauretis, *Théorie *queer* et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, traduit de l'américain par M.-H. Bourcier, « Préface » de P. Molinier, coll. « Légendedumonde », La Dispute, 2007 ; M.-H. Bourcier, *Queer Zones* [2001], Paris : Éditions Amsterdam, 2006 ; *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, La Fabrique-Éditions, 2005. *Queer Zone 3, identités, cultures, politiques*, Éditions Amsterdam, 2011.

<sup>4</sup> Pour un panorama de la question, se référer à l'essai passionnant d'Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris : PUF, 2010.

de l'histoire du théâtre que l'héritage postdramatique<sup>5</sup>, ou comme répondant à des contraintes suscitées par la crise économique qui touche de plein fouet le monde du spectacle, en France comme ailleurs. Je pense par exemple, à rebours de l'intermédialité, mais non forcément du recyclage et/ou du queer, à l'attachement de certains jeunes artistes à une certaine pureté ou pauvreté artisanale (recentrant le théâtre sur l'acteur et/ou le texte) comme à la multiplication des petites formes, formes monologiques et frontales, formes processus, voire lectures ou conférences théâtralisées qui se substituent, du fait d'un manque de moyens chroniques, à des œuvres plus ambitieuses en volume, en nombre d'acteurs engagés, en techniques utilisées et donc, parfois, en expérimentation formelle et en polysémie.

D'autres tendances, qui peuvent être, quant à elles, plus directement liées au recyclage, à l'intermédialité ou au queer, ne seront pas explorées ici, faute d'espace : par exemple, le *système des collectifs*, organisation de travail aujourd'hui le plus souvent choisie par les nouvelles compagnies, ou encore le choix idéologico-esthétique dit de la *performance* comme option de jeu et de rapport au public – dominante, à notre sens, dans les spectacles de jeunes artistes influencés par le postdramatique et souvent détachés du texte dramatique, voire de toute référence littéraire en général<sup>6</sup>.

Aussi tenterons-nous plus modestement de décrire et d'interpréter sur un plan à la fois esthétique et politique ces trois seules tendances qui, bien qu'interdépendantes, feront l'objet, pour chacune d'entre elles, d'un développement particulier, fondé entre autres sur l'évocation (allusive dans ce cadre) d'œuvres, pièces et/ou spectacles, pour la plupart inédites ou très peu diffusées<sup>7</sup>. Même si c'est inhabituel, nous préférons nous attacher à des textes non publiés et à des

<sup>5</sup> H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. P.-H. Ledru, Éditions de l'Arche, 2002 (1999).

<sup>6</sup> Même en France, réputée pour son attachement au Texte, et malgré la sacralisation toujours présente de la Littérature comme espace d'expression du Moi dans l'inconscient collectif, les études littéraires (les humanités en général) sont désertées par les jeunes générations au profit d'études jugées plus aptes à déboucher sur des emplois gratifiants et bien rémunérés. De même, l'enseignement, extrêmement dévalorisé par les pouvoirs, les médias, la société, n'attire plus la jeunesse comme c'était encore le cas il y a une vingtaine d'années à peine. Sont donc largement préférées aux études littéraires les études techniques, commerciales, scientifiques, voire artistiques – notamment en arts de la scène et en arts visuels.

<sup>7</sup> Il s'agit des textes ou spectacles suivants : *Carnations* et *Lucioles*, textes et mises en scène de Claire Balerdi ; *Les Oiseaux de proie – Lucrèce Borgia*, texte de Diane Launay ; *Rien n'a été acheté (à part moi)* et *L'Accident de théâtre*, textes d'Alice Tabart ; *Pédale, bijoux, barbe* et *Crise Quatre*, textes et mises en scène de David Malan ; *Dites-leur*, texte et mise en scène de Karine Saroh ; *Syndrome Marilyn*, texte et mise en scène de Julie Pichavant, *La Guerre de Belgique* et *Survenue* de Samuel Pivo ; *La tragique Histoire d'Ophélie. Déconstruction du monde moderne (Réflexion sur le droit d'être con)* et *Une Histoire révolutionnaire* de Thomas Husar-Blanc.

spectacles confidentiels parce que nous sommes convaincue que cette création balbutiante, non encore reconnue et sans doute imparfaite à bien des égards, est plus intéressante à analyser pour comprendre ce qu'il en est du rapport que l'art théâtral du présent entretient avec le passé que suppose l'idée même de « recyclage » que les œuvres bien diffusées et reconnues, par ailleurs déjà abondamment étudiées. Cette jeune création, en effet, est symptomatique d'une nouvelle génération d'artistes qui se cherchent sur la page ou sur la scène et qui tiennent un propos spécifique en réinvestissant des discours et des formes parfois anachroniques, mais qui ne sont pas encore complètement formatés par l'économie théâtrale telle qu'elle s'est institutionnalisée dans le théâtre public français depuis un certain nombre d'années entre les deux extrêmes que sont les mises en scène dites « contemporaines » des classiques de toutes les époques et les spectacles de sensibilité postdramatique.

L'étude de cette jeune création, que nous souhaitons ici sans présupposés ni jugements esthétiques de notre part qui en détermineraient la qualité artistique ou la valeur commerciale, nous aidera mieux à comprendre ce qui, aujourd'hui, en 2013, tente de s'écarter de ces deux lignes dominantes et de proposer une troisième voie qui constituera peut-être une partie non négligeable du théâtre contemporain français à venir.

Nos hypothèses quant à l'interprétation générale de ces trois tendances visent à les distinguer en les articulant entre elles et se déclinent ainsi : alors que le recyclage semble traduire la relation difficile, à la fois avide et complexée, qui unit cette nouvelle génération au passé, mémoire ou Histoire, tradition ou culture, mettant en scène le tragique de la reprise obligatoire de ce qui a été fait, formes et contenus, dans le *meilleur des mondes possibles* décrété par une *doxa* libérale et capitaliste globalisée et sans espoir de révolution progressiste, et alors que l'intermédialité reflète son rapport pragmatique, décomplexé, presque cynique avec le présent (les nouvelles technologies, les nouvelles idéologies, l'habitude de l'impureté et la norme de la transgression complètement intégrées), le queer pourrait bien, quant à lui, parce qu'il donne un sens nouveau au recyclage et à l'intermédialité, les légitimer et les vivifier, et être l'expression d'un élan beaucoup plus positif qui me semble également présent, quoique de manière très diversement assumée, chez ces jeunes artistes : le queer aurait à voir avec leur désir profond de mettre en place un nouveau dialogue critique avec le présent et optimiste/utopique avec l'avenir et de susciter dans

---

Tous ces textes (la liste n'est pas exhaustive et ne se réfère qu'à ceux que j'évoquerai directement ou indirectement) sont des manuscrits gracieusement mis à ma disposition par les auteurs que j'ai sollicités et que je remercie.

l'art théâtral de la prochaine décennie une réinvention du *politique* au sens où l'entend Hannah Arendt<sup>8</sup>, soit comme possibilité d'agir et de transformer le monde et/ou le moi afin de mieux vivre ensemble.

### Recyclage

C'est étrange / on dirait / qu'elle raconte toujours la même histoire en somme  
Ou peut-être / qu'elle a trop lu de romans ou de magazines / tout simplement.

Diane Launay

*Les Oiseaux de proie – Lucrèce Borgia*

AHMED – Ce n'est pas ton raisonnement. / MARC – Ça l'est devenu.  
AHMED – Ce n'est pas ta tirade. / MARC – Ça l'est devenue. / AHMED – Si tu veux.

Thomas Husar-Blanc

*Déconstruction du monde moderne. Réflexion sur le droit d'être con*

Qu'est-ce que le « recyclage » ? À quel type processus de création ou de recréation a-t-on affaire ? Qu'est-ce qui le distingue de l'adaptation-dramatisation, de l'adaptation-transposition, de la réécriture dramatique ou scénique<sup>9</sup> ?

Adaptation et réécriture supposent un travail d'actualisation, de transfert formel, artistique, générique ou modal, de variation ou de recréation poétique alors que le terme de « recyclage » porte l'idée, plus modeste à mon sens, de réutilisation pure et simple de matériaux déjà existants. Cette réutilisation suppose précisément leur *recupération*, puis leur *réinjection immédiate* dans l'ouvrage en cours de fabrication (pièce ou spectacle) sans modification nécessaire particulière. Il s'agit en fait, en recyclant, d'insérer sans les travailler, sans leur donner une forme ou un contenu différents, des éléments repêchés sans hiérarchie, sans méthode, peut-être arbitrairement, peut-être inconsciemment,

<sup>8</sup> H. Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi par U. Ludz, traduction et préface de S. Courtine-Denamy, Seuil : coll. « Points-Essais », 1995, pp. 42-43.

<sup>9</sup> Pour un panorama des typologies de l'adaptation voir André Petitjean et Armelle Hesse-Weber, « Pour une problématique sémiologique de l'adaptation », Université Paul Verlaine (Metz), Centre d'Études linguistiques des textes et des discours, dans *Écho des Études romanes*, Revue semestrielle de linguistique et de littératures romanes, publiée par l'Institut d'études romanes de la Faculté des Lettres de l'Université de Bohême du Sud, České Budějovice, Vol. VII, n° 2, 2011, <http://www.eer.cz/files/2011-2/01-Petitjean.pdf>.

dans le passé (culture, mémoire, Histoire), au sein du tissu souple et poreux de qui est en train de s'écrire ou de se mettre en scène aujourd'hui.

Les deux mots – *récupération* et *matériau* – ont de fortes connotations et suggèrent un sous-bassement idéologique précis. La *récupération* se réfère à une manière non plus *moderne* – engageant un rapport amoureux, critique, éventuellement blasphématoire, aux œuvres d'autrefois et, plus largement, d'Autrui, qui impliquait l'attaque, l'hommage ou la parodie et/ou qui visait leur dépassement progressiste tout en reconnaissant leur puissance et leur intégrité – mais *postmoderne*. Cette manière postmoderne consiste à exploiter et à s'approprier l'existant sans en considérer la valeur ou le pouvoir initiaux, mais seulement l'utilité présente pour soi, autrement dit de regarder le passé artistique ou le passé tout court comme une simple réserve indistincte à disposition où puiser afin de créer et de s'auto-crée maintenant. Ainsi l'objet recyclé est-il bien de la *matière* aux yeux du récupérateur-recycleur : non un objet fini, et respectable pour cette raison, non une œuvre d'art achevée ou un mythe fondateur, mais bien un simple matériau désacralisé.

On constatera que les deux mots que j'associe ici au recyclage ont une connotation moins artistique ou artisanale qu'industrielle ou technologique. Le matériau « récupéré » pour être recyclé (contrairement à ce qui est réécrit ou même adapté et transposé) n'a pas de forme, pas d'identité spécifique, pas d'unité, pas d'autonomie en tant qu'objet ou œuvre, pas d'aura<sup>10</sup>, selon l'expression de Walter Benjamin, et il est instrumentalisé par l'acteur du recyclage. Il a même quelque chose du « déchet » qu'on va « customiser », « rafraîchir » ou « personnaliser ».

Cela explique peut-être le regard négatif porté par Jean-Marc Lachaud, spécialiste d'esthétique, sur la pratique du recyclage dans les arts, alors que le même auteur légitime toutes les autres formes d'adaptations, de réécritures ou de rapport d'intertextualité, ou d'interartisticité, dans ses « Notes sur le mélange des arts et les arts du mélange » :

Le principe du recyclage (des techniques et des formes, des matériaux et des gestes...), brassages/brouillages sans limites, juxtapositions/superpositions jouissives, régnait et valorisait le surgissement d'œuvres colorées et attrayantes, mais éclectiques et impuissantes. Ce, en correspondance avec

<sup>10</sup> W. Benjamin, « L'œuvre d'art (dernière version) », [in:] *Ceuvres III*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, coll. « Folio/Essais », Gallimard, 2000 [1972], p. 278 : « On pourrait définir [l'aura] comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ».

un principe d'atomisation de sens au service de la reproduction emphatique d'une immédiateté mensongère<sup>11</sup>.

Il ne peut exister plus ferme condamnation éthique (de la « jouissance » forcément gratuite au « mensonge » de l'immédiateté dénoncés) et esthétique (« éclectiques et impuissantes », « atomisation de sens », « emphatique ») de la pratique du recyclage, puisque Jean-Marc Lachaud l'associe à une relation « sans limites » et vaine (« impuissante ») avec le passé : confusion, incohérence, absence de sens et de propos, absence d'originalité même (« reproduction emphatique »), présentisme inculte, enfin, semblent pouvoir résumer ce qui caractériserait le recyclage comme rapport à l'art, rapport entre les arts, rapport au passé et rapport à la réalité.

Malgré cette mauvaise image proposée à la fin des années 90 du siècle passé, laquelle ne tend que peu à peu à s'améliorer dans la critique, le recyclage peut être considéré comme la posture privilégiée du théâtre postdramatique des années 80 du siècle passé à 2000 et du théâtre extrême-contemporain depuis les années 2010, pour se saisir des « techniques », « formes », « matériaux » et « gestes » du passé (passé lointain, récent ou quasi actuel<sup>12</sup>).

Pour le théâtre postdramatique, c'est surtout le texte littéraire, à travers une vaste entreprise de mise en crise du logos, soit de la rationalité et de la représentation, et de la forme dramatique, soit du dialogue, de l'action interpersonnelle et donc du politique, qui est traité comme un matériau et recyclé par une scène devenue toute-puissante, formaliste et/ou dionysiaque, et pour laquelle, en dehors de toute quête de sens, le corps qui s'exprime ou devient spectacle, ou encore l'image qui obsède, choque ou fascine, sont primordiaux.

Pour le théâtre extrême-contemporain tel qu'il se profile dans les jeunes œuvres dont il est question ici, le phénomène est beaucoup moins aisé à interpréter : en effet, c'est la culture tout entière qui est recyclée, ses textes, mais aussi ses concepts, ses personnages, ses corps et ses images, ses formules et ses clichés : on reprend des éléments d'histoires archaïques ou modernes (contes dans *Lucioles* de Claire Balerdi, mythes littéraires dans *L'Ophélie* de Thomas Husar-Blanc, *L'Accident de théâtre* d'Alice Tabart ou *Les Oiseaux de proie - Lucrèce Borgia* - de Diane Launay, vies de stars comme Marilyn chez Julie Pichavant...); on évoque indifféremment des personnages de la mythologie, de l'Histoire ou

<sup>11</sup> J.-M. Lachaud, « Notes sur le mélange des arts et les arts du mélange », [in:] *Hybridation, métissage, mélange des arts*, sous la direction de D. Berthet, *Recherches en esthétique* octobre 1999, n° 5, CERAP, IUFM, Fort de France, p. 37.

<sup>12</sup> H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., « Le cool fun », pp. 190-196.

des médias : Bruce Willis côtoie Thésée dans une phrase de *La Guerre de Belgique* de Samuel Pivo et Jeanne d'Arc, Antonin Artaud et Madonna se rencontrent dans *Déconstruction du monde moderne* de Thomas Husar-Blanc ; en résumé, on multiplie les citations empruntées à des sources disparates passées ou présentes, savantes ou populaires (poésie, philosophie, cinéma, télévision, musique pop, magazines people et articles Internet)...

On n'adapte plus et on ne réécrit plus (ou rarement) les œuvres. Ces pratiques supposaient un travail poétique et dramatique spécifique, où l'œuvre de base était lue, décortiquée, connue de fond en comble avant d'être « opérée » par l'adaptateur ou par l'auteur de la réécriture, ou encore transposée telle quelle scéniquement dans le théâtre-récit, par exemple. Il est évident que les nouvelles générations lisent peu ou vite, souvent de façon ponctuelle et morcelée, écrivent davantage et font davantage de théâtre qu'elles ne s'immergent au long cours dans la culture classique en s'imposant, sous l'influence de leurs professeurs, parents ou amis, les grands auteurs, les grandes œuvres. Signe d'une éducation postmoderne à l'(inter)activité obligatoire plutôt qu'à la réception hors consommation rapide et utilitaire ? Possible... Cette génération, pourtant, n'est pas moins cultivée que les précédentes ; elle l'est autrement – souvent par fragments, sans hiérarchie, sans guide, sans canon conscient. Elle accède, en effet, plus aisément et plus individuellement à la culture (grâce à Internet), en reste avide – mais au risque de s'y noyer. Comme elle se méfie des prescriptions savantes institutionnalisées comme des modes médiatiques, elle doit naviguer dans l'offre culturelle passée et présente, infinie et éclectique, en suivant la loi fragile et subjective de ses préférences et de ses obsessions.

En tout cas, les jeunes artistes citent beaucoup, très vite, et juxtaposent le plus souvent les références ou les fragments musicaux<sup>13</sup> comme littéraires, cinématographiques<sup>14</sup> comme picturaux<sup>15</sup> le plus souvent sans y adjoindre développements personnels ou commentaires, et sans les hiérarchiser. Ils et elles ne construisent pas toujours de la distance ou du nouveau autour des éléments cités, lesquels peuvent devenir alors anecdotiques ou décoratifs, se réduire à de simples appuis de jeu et de mise en scène, par exemple dans les didascalies de Diane Launay, ou encore se muer en formules péremptoires et thétiques :

<sup>13</sup> Diane Launay prescrit un extrait (« court ») de *La Passion selon Saint-Mathieu* de Bach comme *To bring you my love* de P. J. Harvey (jusqu'à 50') dans *Lucrece Borgia*. Alice Tabart cite des chansons pop ou rock américaines. Claire Balerdi fait chanter *Sans contrefaçon* de Mylène Farmer à son acteur dans sa mise en scène de *Lucioles*...

<sup>14</sup> *Lost highway* de David Lynch et *India Song* de Marguerite Duras pour Diane Launay.

<sup>15</sup> Dali pour Diane Launay.

ainsi en fut-il des sentences philosophiques projetées sur un écran au début du spectacle *Je suis un homme né*<sup>16</sup>, mais également, quoique prises en charge avec allant et simplicité par les actrices en scène, des extraits de textes fondamentaux féministes et queer égrenés à la fin de *Carnations* de Claire Balerdi. En citant de la sorte des autorités intellectuelles en début ou en fin de spectacle, ce qui leur donnait une position surplombante par rapport au reste de la proposition, les metteuses en scène ont donné l'impression de se protéger maladroitement derrière elles, voire d'avoir plus ou moins sciemment précipité leur théâtre dans la « thèse ». Lorsqu'il est ainsi instrumentalisé et monté au reste de l'œuvre (souvent de l'image, du corps, de la performance, de la vidéo) sans être digéré ni ordonné, ni retravaillé, le matériau devient référence pure, référence envahissante dont le jeune artiste néglige naïvement (ou paraît exploiter illégitimement) le pouvoir et la sacralité inévitables aux yeux du public cultivé.

Certes, on répète le passé car on n'a sans doute plus rien à inventer (*tout a déjà été fait et dit* est l'axiome postmoderne dont la jeune génération hérite) : il s'agit donc nécessairement de *reprendre* les histoires, voire de se contenter de citer, avec une sorte de fétichisme passif et fasciné, les noms de grands personnages – Électre, Lucrece, Œdipe, Médée – ou des formules frappantes et autosuffisantes tirées de grands textes qui portent déjà leur sens et qui traversent avec une arrogance décalée ou un peu mitée l'œuvre contemporaine.

Il est évident que les pratiques dramatiques de Müller (réécriture), Jelinek (intertextualité) ou encore Pommerat (transpositions de contes) notamment, influencent ces jeunes auteurs parmi les plus littéraires – et certains, comme Thomas Husar Blanc, vont bien au-delà du recyclage : ainsi son *Histoire d'Ophélie* est-elle une véritable et intéressante réécriture d'*Hamlet* du point de vue d'Ophélie, croit-on, mais en réalité du point de vue d'un jeune homme d'aujourd'hui que le décentrement de l'art et de la société sur le *féminin* inquiète et interroge. Explorer sans « correction politique » la crise de la masculinité est déjà, sans doute, un pas vers le queer.

Au temps linéaire, hégélien, de la modernité, qui laissait penser qu'il y aurait toujours du nouveau et qu'on pouvait faire table rase de l'existant, se substitue donc un temps cyclique, nietzschéen, de la répétition formelle, de la répétition des histoires très vieilles ou très récentes que nous rejouons ou rejouerons fatalement (*Hamlet*, donc, *Alice au Pays des Merveilles*, la tragédie de Marilyn Monroe, la farce médiatique de Carla Bruni et de Nicolas Sarkozy,

---

<sup>16</sup> *Je suis un homme né*, texte, mise en scène et vidéo de Céline Astrié (née en 1977), Théâtre Garonne, Toulouse, 2013.

la Passion du Christ ou celle de Lucrece Borgia<sup>17</sup>, le cliché du *serial killer*), mais très souvent, dans un décor profane et actuel – si possible *kitsch* ou *trash* – et décrit comme tel, notamment chez les jeunes auteurs également metteurs en scène ou acteurs, dès les didascalies. Ainsi l'accumulation d'objets sur scène et les énumérations ludico-poétiques de mots ou de phrases (reste d'influence novarinienne où la langue s'enivre d'elle-même) sont-ils extrêmement répandus dans ces œuvres extrême-contemporaines : mais elles peuvent faire sens, comme dans *Rien n'a été acheté (à part moi)* d'Alice Tabart, où le recyclage thématique devient la métaphore d'une marchandisation utilitariste hyperbolique qui rend équivalents et interchangeable les choses, les idées, les éléments d'histoire et les gens<sup>18</sup> et dont on ne peut sortir qu'en donnant subjectivement de la valeur et de la signification aux objets comme aux mots.

Pourtant, cet appel aux histoires, qu'elles soient nobles et écrasantes, issues des mythologies ou de la littérature, ou qu'elles prennent leur source dans des faits divers tirés des magazines, dans des fictions inspirées de séries télé ou de films hollywoodiens, résonne dans les jeunes œuvres, aussi déconstruites, monologiques, lyriques et saturées de performance soient-elles : certes, ces histoires peinent à se fabriquer, à se mettre en scène au théâtre, surtout dans le « théâtre contemporain », comme le montre le début méta-théâtral quelque peu pirandellien de *L'Accident de théâtre* d'Alice Tabart, qui présente une spectatrice réclamant d'assister à une sorte de « match » entre le cliché du (vieux) Théâtre et le cliché du théâtre contemporain postdramatique *trash* :

*La spectatrice reste au micro – Théâtre !*

Une histoire... disons... d'amour, par exemple.

*Le comédien et la danseuse se tournent l'un vers l'autre et se regardent tendrement.*

Théâtre contemporain !

<sup>17</sup> Diane Launay : « Toute femme veut ou a voulu, un jour, être elle aussi un Christ écorché ».

<sup>18</sup> Alice Tabart : « Les meubles, armoires, tiroirs, placards et étagères seraient superflus face au chaudron, au très grand chaudron qui trône au centre de toutes les habitations. / Chaque humain y dépose l'objet qu'il vient d'utiliser. / Chaque humain y retrouve l'objet qu'il veut utiliser. / Chaque objet s'y dépose en strate. / Chaque strate repousse la suivante au fond du chaudron, du très grand et du très gros chaudron. / Car chaque humain se sert d'un nombre important d'objets au cours de sa journée et que chaque objet ayant servi au cours de la journée s'y retrouve. / Voilà. / Au bas de ce chaudron, il y a une ouverture par laquelle, une fois de temps en temps, chaque humain récupère les objets dont il se sert le moins. Une strate sédimentaire de choses inutiles. / Il a le choix. Il peut les jeter à nouveau dans le haut du très grand et très gros chaudron, ce qui va inévitablement gêner son accès à des objets plus utiles, ou bien il peut les placer devant sa maison. / Et là, tous les matins, les humains alloués à ce service vont récupérer les objets, les inscrire au registre des objets disponibles et quelqu'un d'autre pourra les jeter à son tour dans son chaudron de l'utilité ».

Une...

*Elle est interrompue par le comédien et la danseuse qui se mangent mutuellement le miel sur le visage.*

...quelque chose...

Et on se demande toujours comment ils font pour en arriver là.

Ensuite, on raconte à cette spectatrice ce qu'est le théâtre (*travail corporel* avec liste de figures de danse et *travail culturel* avec succession de performances retraçant les grands courants de l'histoire du théâtre, du chœur antique à Wajdi Mouawad...) jusqu'à ce qu'elle aille « au micro » pour mettre fin à l'ouverture autoréférentielle ironiquement postdramatique de la pièce:

- Et moi alors ?

J'avais demandé une histoire d'amour.

Le désir d'histoires (et d'Histoire) reste vif dans cette génération<sup>19</sup> frustrée de sens et de relation entre théâtre et réalité socio-politique, comme en témoigne cette pièce d'Alice Tabart, qui échappe finalement au méta-théâtre pour raconter à sa « spectatrice » une histoire d'amour contemporaine, où l'engagement politico-humanitaire s'oppose à l'amour privé. C'est également le cas dans l'œuvre ambitieuse de Samuel Pivo, élève en classe d'écriture dramatique à l'ENSATT<sup>20</sup>, intitulée *La Guerre de Belgique*, puisqu'elle tente d'articuler, un peu dans la tradition bondienne de la politique-fiction dramatique, mais sans catastrophisme, le microcosme et le macrocosme, le récit de vie de plusieurs personnages et un bouleversement socio-politique à l'échelle d'un continent: ainsi, une guerre virtuelle entre Flamands et Wallons y est-elle « expérimentée » et « réalisée ».

Et c'est ce désir (ce manque) d'histoires au théâtre qui est, selon nous, la cause profonde du recours au recyclage, lequel n'est pas une simple modalité de l'adaptation (volonté de l'auteur de spectacles de « faire théâtre de tout » selon l'expression d'Antoine Vitez) ou de l'intertextualité (jeu du savoir et avec le savoir, clin d'œil au spectateur), mais relève d'une attirance mélancolique et anxieuse pour les « déchets » précieux de la culture, le peu que ce que nos esprits sur-stimulés et abreuvés d'informations parviennent à retenir et à chérir

<sup>19</sup> Ce désir explique la séduction qu'exerce sur cette génération l'œuvre de Wajdi Mouawad, dramaturge conteur francophone presque unique dans le paysage théâtral français.

<sup>20</sup> École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (Lyon). Ce texte de Samuel Pivo a reçu une bourse de soutien du Centre National du Théâtre.

de ce qui s'est transmis à ces générations à qui on ne cesse de répéter que les « stories » sont fallacieuses, n'ont plus de sens et n'appartiennent plus à l'art.

Ces générations ont pourtant besoin d'histoires pour se saisir du Monde et du Moi, quitte recycler et à fétichiser les vieilles fables, quitte à les déconstruire – et c'est assez classique en définitive quand on commence à créer que de s'inspirer des œuvres du passé, de les tordre dans tous les sens, avant d'inventer ses propres discours et ses propres formes. Les jeunes artistes ont bien saisi, contrairement à leurs prédécesseurs demeurés postdramatiques, que les histoires (notamment fictives) ne sont pas par nature et univoquement logico-linéaires, opprimantes, totalitaires ou manipulatrices, mais sans doute essentielles à l'humain – conviction d'Edward Bond – et aussi émancipatrices que dangereuses. Il s'agit donc moins de se passer des histoires que de déployer la narration et le drame (entre le moi et le monde, entre le moi et l'Autre) autrement.

### Intermédialité

Vieil écran pour diapositives, craquelé, sur lequel est projeté :  
 / Tout ce que vous allez voir sur cette scène est issu du prêt,  
 de la récupération, de fabrication personnelle  
 ou, peut-être, de vol. Rien n'a été acheté.

Alice Tabart  
*Rien n'a été acheté (à part moi)*

[Lucile et le Chaperon Rouge] *entrent dans une tente transparente.*  
*Elles sont alors filmées en permanence*  
*et l'image captée est projetée sur les parois de la tente.*

Claire Balerdi  
*Lucioles*

Pour tenter de raconter ces nouvelles histoires « de notre temps », les jeunes auteurs usent des moyens et des techniques « de notre temps ». Bercés par les nouveaux médias, ne s'imaginant plus un monde sans écran ni téléphone, parfois nés avec Internet, ils n'ont plus, dans leur rapport au passé de la forme dramatique, le souci de sa pureté ni même de l'identité (ou de la survie) du théâtre face à ses concurrents directs, arts de la performance et arts de la

représentation: la vidéo, la danse, le cirque, les arts plastiques, le cinéma, la BD, la musique, pop ou classique, rien ne les effraie et il n'est rien qu'ils ne prétendent utiliser si besoin est.

C'est donc sans se demander si cela nuit au Théâtre, qu'ils considèrent parfois lui-même moins comme un art que comme un média, un système de communication avant tout, ou comme une pratique sociale, qu'ils hybrident, mélangent ou font dialoguer les arts et les techniques sur les scènes qu'ils investissent. Les auteurs metteurs en scène et acteurs de leurs œuvres le font en général dès l'écriture de leurs textes qui apparaissent plus, chez Claire Balerdi, Julie Pichavant, Diane Launey ou David Malan, par exemple, comme des scénarios de jeu ou des partitions de performance que comme des pièces de théâtre à part entière.

En conséquence, presque toutes les œuvres que j'ai évoquées sont « intermédiales » d'une façon ou d'une autre, même les plus littéraires et traditionnellement dramatiques comme celles de Samuel Pivo, Alice Tabart et Thomas Husar-Blanc: elles le sont parce qu'elles mélangent les techniques (dans une didascalie, Samuel Pivo fait mixer un disque vinyle par un de ses personnages, important la pratique DJ dans sa dramaturgie<sup>21</sup>) et multiplient les références aux autres médias, imposant leur intervention concrète en didascalie ou les citant, au sein de l'entreprise globale de recyclage déjà décrite. Quand l'usage des autres médias est inévitable à la mise en scène, organique à un projet scénique lui-même inscrit dans le texte, comme les cinq vidéos « prévues » dans le texte de Diane Launay, cela suscite une transformation mutuelle des éléments de la relation typiquement intermédiatique qui aboutit, dans les cas les plus poussés, à des « transarts » ou « transmédias » (vidéo-danse, vidéo-théâtre, acro-danse, ciné-théâtre, théâtre installatif...).

Toutefois, et là est le paradoxe de l'intermédialité théâtrale extrême-contemporaine, elle n'est pas seulement formelle et ludique, produit d'un goût non questionné de la jeunesse pour les nouvelles technologies et les nouveaux médias, mais désir de confrontation critique entre eux et le théâtre: souvent, en effet, elle est l'occasion pour les jeunes artistes de demander au théâtre, comme si c'était son « devoir » en tant que dispositif particulier, un peu archaïque tout de même, et un peu « dominé », d'interroger et de critiquer politiquement

---

<sup>21</sup> Samuel Pivo: « *Des bruits plus ou moins proches: claquements de porte, bruits de pas, tintement de clé, coups. / Eva réordonne peu à peu ces sons pour construire une mélodie. / François pose un vinyle de musique algérienne sur la platine. Très doucement. / Eva continue de jouer avec la mélodie. / François mixe le disque / on entend un hurlement de douleur venu de la prison. Le hurlement du vinyle se mêle au hurlement de douleur. La mélodie d'Eva se brise* ».

les autres « médias » comme moyens d'information et de communication de masse, comme Systèmes véhiculant (ou créant) des représentations dominantes, comme hyper-pouvoirs omniprésents dans leur société et dans leur psyché... C'est alors que l'adoption d'une posture queer de remise en question des identités (de genre, nationales, culturelles, sociales, sexuelles...) et des questionnements politiques qui lui sont liés (sur les médias et leur omnipotence, sur la consommation et la production de soi, sur les relations entre l'humain et la technologie, sur les relations entre le sexuel, le politique et l'économique...) apparaît, parce qu'elle semble caractériser leur production, comme une interprétation symbolique possible du recyclage, devenu quête de valeur sans autorité, et de l'intermédialité, devenue quête de trans-identités formelles.

Le queer ne signale-t-il pas, en effet, le besoin qu'éprouve cette génération d'échapper à un certain formalisme autoréférentiel, de cesser de répéter la crise du sens et du logos, de sortir des idéologies et des mythologies postmodernes dominantes (dont les sentences sont entre autres: «[...] le féminisme n'a plus de raison d'être, il n'y a pas d'alternative au système du marché mondialisé, le drame est mort, l'individu qui ne s'adapte pas à l'évolution est malade et doit se soigner, le progrès social est un gros mot, la politique ne peut rien contre la logique économique...»), et son désir d'engagement dans une re-politisation du théâtre et du monde?

### Queer...

Laurent. [...] Je suis une femme et tellement romantique avec ça mais comme on m'a appris à porter ma bite par-dessus la chemise j'ai fait semblant c'est difficile tu sais.

Samuel Pivo  
*La Guerre de Belgique*

se fumer des instants « tantes » et se libérer des gestes adolescents,  
s'épanouir pédale, une putain de délicatesse,  
et déposer les armes, toucher,  
être intime-confident dans l'ivresse d'être folle!

David Malan  
*Pédale, bijoux, barbe*

À travers les personnages de Laurent/Elsa de Samuel Pivo, de la jeune fille en révolte contre la tradition et sa propre sentimentalité de *Dites-leur*<sup>22</sup> de Karine Saroh (jouée dans sa mise en scène par un acteur), de l'actrice qui se transforme en « frère »<sup>23</sup> de Diane Launay, du « ver à soie » homme, femme et animal de *Lucioles* de Claire Balerdi, du jeune gay de *Pédale, bijoux, barbe* de David Malan (et sa triple figuration scénique en garçon travesti, en danseur sur talons hauts et en éphèbe nu, joués par trois acteurs différents), la question des identités sexuelles, des rapports entre les sexes (de désir et/ou de domination), des sexualités majoritaires ou marginales, et de leurs représentations, intimes, sociales ou médiatiques, traverse la presque totalité de ces jeunes créations. Dans ces œuvres, les figures féminines se masculinisent ; les figures masculines se féminisent ; hommes et femmes sont en quête de leur « féminité » et/ou de leur « masculinité » ; acteurs ou personnages changent d'identité, de rôle, de place, ont deux identités, ou plus... Et surtout, au cœur des textes ou des performances, les corps vivants tentent d'échapper aux clichés de genre ou à se jouer d'eux – par le *trash*, par le *kitsch*, par le travestissement, par la prothèse, sur le mode ludique et *camp* de l'excès ou sur le mode inquiétant et sensuel de l'indétermination.

Le queer serait alors une manière actuelle de re-politiser le théâtre, d'en faire le lieu d'un dialogue expérimental, critique, voire utopique, avec la réalité contemporaine, sans pour autant l'enfermer dans la thèse ou l'asservir à la revendication militante. Il n'inviterait ni à imiter benoîtement les théâtres politiques du XX<sup>e</sup> siècle marqués par le marxisme et le brechtisme, ni à rejeter les acquis formels de la période postdramatique dont ces jeunes artistes sont, qu'on le veuille ou non, les héritiers directs et que traduisent leur goût instinctif pour la performance et pour l'image et leur pratique spontanée du recyclage et de l'intermédialité. Il s'agirait bien plutôt de réinvestir véritablement (et non pas seulement de recycler) les meilleurs outils critiques et formels du passé, lointain ou récent, y compris le marxisme et le brechtisme, et de les confronter aux questions d'aujourd'hui – souvent identitaires.

En faisant de d'identité un concept politique, quelque chose que l'on peut « agir » autant que « subir », le queer pourrait bien provoquer un renouvellement

---

<sup>22</sup> « Je me demande pourquoi je n'ai jamais mis de vernis, avant. C'est toujours quand on a perdu ses droits qu'ils nous manquent. En plus, moi, j'aimais bien me regarder et qu'on me regarde. Une main féminine, là-bas j'aurais pu. Mais ici, les hommes sont malades des femmes. C'est pour notre bien tout ça. Arabie Sahou dites-leur ».

<sup>23</sup> « Elle va se changer. Elle devient le frère qui porte un costard ou un survêtement de marque et des bijoux dorés, blingbling ».

des idéologies et des formes théâtrales et les questions philosophiques qu'il soulève susciter l'invention d'une esthétique théâtrale à la fois libre et exigeante dont la jeune création évoquée présente selon moi l'esquisse prometteuse. La posture (plutôt que la théorie) queer les autoriserait à s'extraire du formalisme vain et de l'apolitisme tragique d'un certain théâtre postdramatique figé et surtout de rompre avec son idéalisation irrationaliste de la Pulsion et avec son mépris pour le logos et la pensée critique. Interroger artistiquement les identités (refuser de les essentialiser et de les présupposer) pousserait ces jeunes artistes à renouer avec une écriture dramatique sophistiquée moins vulnérable face au spectacle tyrannique du corps ou de l'image. Ils seraient alors tentés de faire dialoguer les mots, saisis dans leur poésie et dans leurs sens, voire les discours, pris dans leur variété et dans leurs contradictions, avec ces corps expressifs et ces images esthétisantes que leur théâtre produit si aisément, peut-être trop aisément.

Politiquement alertés, ils comprennent déjà que, sans le tiers du texte pour en relativiser le pouvoir, le spectacle et la performance risquent de figer les identités (de sexe, de classe, de culture...) et de reconduire, au lieu de les dénoncer et de les dépasser, les représentations aliénantes et les idées reçues.

On peut donc espérer que le queer permettra à ces jeunes artistes de rendre le théâtre à sa spécificité artistique et qu'il évitera sa dissolution appauvrissante dans le « spectacle ». Si cette génération des années 2010 réinvente sur scène la relation dialogique entre texte, corps et image qui le caractérise et en sous-tend la politicalité, peut-être cet art qu'est le théâtre échappera-t-il à son devenir simple média non critique de la pensée dominante.