

*La création contemporaine,
entre héritage du postdramatique et narration scénique*

EMILIE COMBES¹

Abstract: *Contemporary Play Creation, Between Postdramatic Legacy and Scenic Narrative.* Although plays used to be organized by narrative structures since the antiquity, the calling into question of those structures in the mid-20th century made more and more difficult the logical construction of the narrative. In addition, the evolution of the producer's functions and role, the common made creations development, the use of intermediality have deeply altered the way of considering the narrative modes. The present-day theatre which is more diverse within its aesthetics and ways of performing evicts the text and the fable. The performances benefit from this eviction and propose split or various processed based narratives. By studying three hybrid representative plays from the contemporary theatre – *Blockbuster* by Le Collectif Mensuel, *Le Vivier des noms* by Valère Novarina, and *Donnez-moi donc un corps!* by Sarah Oppenheim –, it is intended to first understand the role that the text still has, to identify the “vestiges” of a classical narrative structure, even if it is disarticulated and only works by juxtaposition and interlocking. As the contemporary plays minimize the text influence compared with other scenic media expressions, whether it is by the use of intermediality or visual, sensible theatre, the postdramatic aesthetic legacy and the functioning of the new narrative techniques used will then be studied. These statements will lead us to evaluate the impact of these shows on the audience and to wonder how it can be invested in the play.

Keywords: Contemporary theatre, *Blockbuster*, collectif Mensuel, *Le Vivier des noms*, Valère Novarina, *Donnez-moi donc un corps !*, Sarah Oppenheim, performance, narrative process, visual postdramatic theatre, intermediality.

1. Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, Paris, France et Ministère de l'Éducation Nationale, France.
e2.combes@free.fr.

Aristote, dans sa *Poétique*, définissait la fable comme l'ensemble des actions accomplies. Brecht, lui, considérait que « c'est la fable qui permet d'analyser la réalité et les enjeux de la fiction au théâtre »². Les fables sont agencées par des structures narratives, organisent la trame, et proposent des séquences d'événements selon une temporalité identifiable. Depuis le théâtre d'avant-garde au milieu du XX^e siècle, les structures narratives ont considérablement été remises en cause, notamment chez des dramaturges comme Beckett ou Arrabal. La structure cyclique du récit, le brouillage de la fable, le mélange des genres et des registres rendent de plus en plus difficile la construction logique du récit. De plus, l'évolution du rôle du metteur en scène, l'émergence de modèles collectifs de création et l'utilisation de l'intermédialité au cours de ces dernières années ont également modifié le regard porté sur les structures narratives. Le théâtre contemporain est multiforme, diversifié dans ses pratiques et ses esthétiques, « bouge, se déplace, entre en dialogue avec d'autres formes artistiques – danse, arts plastiques, musique, vidéo, performance, etc. – [...] ce qui contribue à brouiller les territoires entre les arts »³. Bien souvent, suivant les leçons d'Artaud, le théâtre contemporain évince le texte et la fable au profit de performances qui assument les histoires avec une plus grande ouverture. Selon Patrice Pavis,

La difficulté de raconter, voire de donner cohérence à un texte dans une époque de déconstruction, conduit bien des meneurs de jeu à abandonner toute tentative de raconter une histoire par crainte de simplifier la réalité. Seuls ceux qui se demandent encore, ou de nouveau, quel sens l'auteur s'est efforcé de construire, seront capables de raconter une histoire et de construire le spectacle sur la structure narrative qui en résulte.⁴

Dès lors, nombre de questions surgissent au regard de ces nouvelles créations, tant cette « mise en question des assises du théâtre, paradoxalement, revivifie son processus fondateur, soit la théâtralité en tant que matérialité expressive »⁵, et renouvelle les structures narratives. A travers une sélection de trois spectacles hybrides ou à points de vue multiples, représentatifs de la création contemporaine – *Blockbuster* du collectif Mensuel, *Le Vivier des noms* de Valère Novarina, et *Donnez-moi donc un corps !* de Sarah Oppenheim,

2. Chantal Dulibine, and Bernard Grosjean, *Coups de théâtre en classe entière*, (Créteil: Scérén-CRDP, 2004), 109.

3. Marie-Christine Lesage, "Théâtre et intermédialité," *Communications*, no. 83 (2008): 141, doi:10.3406/comm.2008.2483

4. Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine* (Paris: Armand Colin, 2008), 233.

5. Ibid.

créés en 2015 et 2016 – nous tenterons de saisir quelle place le texte occupe encore dans la performance, mais surtout quelles techniques narratives sont employées par les metteurs en scène. Il s’agira également d’apprécier quel est l’impact sur le public et l’engagement de ce dernier face à ces créations.

Vestiges du texte et d’une parole dramatique

Les créations contemporaines alternent entre mises en scène de textes préalablement existants et écriture de plateau, héritière du théâtre postdramatique. Dans ces dernières, le texte fait partie de l’ensemble du processus théâtral mais ne le précède pas, et la création s’étend à des formes dont le texte est quasiment absent. Il s’agit donc de voir quels seraient les « vestiges » d’une structure narrative, propre à structurer l’action dramatique, dans l’ensemble des spectacles de notre étude. Quelle importance le texte écrit occupe-t-il et comment est-il mis en scène ?

Les membres du Collectif Mensuel élaborent leurs propres textes et leurs propres adaptations : l’écriture scénique constitue une part importante de leur processus de travail. Ils proposent un théâtre hybride, entre art vivant et cinéma, dans lequel ils intègrent d’autres disciplines artistiques pour générer un théâtre composite et communicatif. Nous y retrouvons aisément une structure narrative, dans la mesure où les comédiens, en doublant des scènes extraites de productions de l’industrie du cinéma, restituent un récit clair, bien que parodique. Afin de rendre la fable lisible sans effort, chaque personnage récurrent est aisément identifiable, car chaque personnage est attribué à un acteur. C’est le principe du détournement et l’appropriation par les comédiens de scènes cinématographiques, qui permettent aux spectateurs de rire de situations sérieuses, où la parodie constitue à la fois un instrument de libération et de contestation. Selon le Collectif, il s’agit de rendre au théâtre sa force critique afin d’éveiller l’attention du public sur le monde, par le biais de la fable.

Chez Valère Novarina en revanche, le texte mis en scène existe au préalable dans la pièce écrite. Habituellement, le théâtre accorde une prédominance à la deuxième personne sur la troisième pour signaler l’imitation des dialogues naturels. *Le Vivier des noms* alterne entre récits des personnages à la 3^{ème} personne, adressés au public, et scènes dialoguées. Lorsque le personnage s’adresse au public, il s’agit plus d’un texte narratif que d’un texte dramatique. Le cadre de l’action est fixé dès le début par un personnage qui ouvre la pièce, une position narrative subjective. La « Créatrice » – campée par

Agnès Sourdillon – énumère et décrit, telle une didascalie vivante, avec une minutie excessive et espiègle, les lieux et les décors absents que le spectateur devra lui-même imaginer en le superposant à celui qui est présent. Sorte de Prologue moderne qui lance l'intrigue, et qui s'assure en frappant l'air qu'il n'y a pas de quatrième mur. Puis entre l'Historienne, incarnée par Claire Sermonne, et l'histoire commence. Comme une voix *off*, mais présente sur scène, elle conduit l'action, et il ne s'agit plus de faire voir une réalité absente, mais d'appeler – L'Homme qui..., La Femme à..., L'enfant..., Celui qui... – et ainsi de rythmer les scènes. Durant toute la pièce, elle indique qui entre, qui sort, qui est présent, énumère les nombreux noms de ceux qu'on voit, ou qu'on ne voit pas. Sorte de prêtresse qui suscite ou ressuscite une présence, elle nomme les choses, convoque devant le public des personnages qui après quelques mots, un chant, retournent au néant. Mais si cette dernière établit un lien entre les différentes scènes de la pièce, la narration demeure fragmentée et discontinuë. Selon Genette, les histoires juxtaposées ne permettent pas de définir les « critères objectifs de l'œuvre ». Selon lui, « il arrive que la structure de l'œuvre rende impossible de décider quel niveau de fiction est primaire et lequel est second »⁶, ce qui renforce la confusion du récit.

Pour *Donnez-moi donc un corps !*, Sarah Oppenheim est partie d'un corpus de textes littéraires. Les corps mouvants des acteurs – Jonathan Genet, Fany Mary, et Jean-Christophe Quenon – se créent, se défont et explorent quelques chemins de métamorphoses. Leurs parcours sont pensés comme une variation à partir d'extraits des *Métamorphoses* d'Ovide, auxquels se mêlent d'autres textes de Rainer Maria Rilke, Georges Rodenbach, Fernando Pessoa, Franz Kafka, Milan Kundera, Gwenaëlle Aubry. Certains de ces textes sont restés sonores, et sont restitués sur scène par la parole, d'autres ont en revanche nourri l'inspiration des acteurs et de la metteur en scène, sont devenus silence, mais ont laissé une trace dans l'image visuelle et esthétique. Pour éviter le long monologue du récit, Sarah Oppenheim a imaginé de nouveaux modes d'énonciation et a dramatisé le récit en scindant la voix du narrateur en trois instances, les trois figures présentes sur scène. Nous suivons le parcours de ces trois êtres mouvants, multiples, sujets aux métamorphoses. Solitaires, ils sont traversés par d'autres récits que les leurs, d'autres êtres, réels ou mythologiques. Ainsi, la Femme, fuyant les regards, s'affranchit du monde des reflets et retourne à une nature mythique, celle de la forêt. Femme-cerf, lointain souvenir d'Artémis, d'Echo – qui hante la forêt de son chant – ou encore de Daphnée, elle fait corps avec l'écorce de l'arbre avant de disparaître dans la brume et de rejoindre les souvenirs des métamorphoses contées par Ovide. L'Homme, qui ne cesse

6. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983), 57.

de scruter son reflet dans l'eau et les miroirs, en quête de lui-même, porte en lui des bribes d'Apollon, d'Actéon, et de Narcisse. Il se met à nu, tente de revêtir diverses apparences, avant de se diluer dans la pluie. Enfin, un autre Homme est là, pour les observer, les raconter. Effeillant ses multiples visages, il collectionne en lui leurs traces, se fond dans leurs empreintes. Le spectacle joue donc de la variation, et le spectateur en apprécie la nouveauté dans les écarts qui séparent les différentes versions d'une même fable : celle que propose l'artiste, celle qui hante la mémoire collective.

Si nous retrouvons dans ces trois créations des « vestiges » d'une structure narrative et la présence d'un langage dramatique, il n'en demeure pas moins que son exploitation scénique, voire sa désarticulation, donne lieu à des formes narratives nouvelles et complexes par « emboîtement, démultiplication, ou renversement de l'intrigue et des éléments narratifs »⁷.

Héritage du postdramatique

Il est fréquent que les adaptations modernes et les créations contemporaines jouent à brouiller les pistes :

Au lieu du souci de raconter une histoire [...], une suite d'effets, de mini-chocs, insistent sur le présent du jeu, comme si la perception présente primait sur la volonté de raconter et de signifier.⁸

Les performances scéniques actuelles renouvellent les formes postdramatiques, tant elles s'éloignent du modèle dramatique en déconstruisant ses constituants et réduisent le texte à un matériau parmi les autres éléments de la scène. Pour autant, s'éloigner du texte et de la fable exclurait-il nécessairement toute remise en cause d'une structure narrative ? Les trois créations que nous nous proposons d'étudier proposent de nouvelles techniques narratives, par le biais de l'intermédialité ou d'un théâtre visuel. Les créations scéniques contemporaines se situent dans la veine d'une esthétique théâtrale postmoderne, en réduisant l'influence du texte dramatique face aux autres moyens d'expressions scéniques : musique, éclairage, gestuelle. Comme l'annonçait Lehmann, le théâtre est entré « dans le siècle de l'expérimentation »⁹, en tentant de nouvelles expériences théâtrales. Le développement de l'écriture de plateau a également permis de replacer la notion d'écriture au centre du

7. Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs* (Paris: Ellipses, 2006), 15.

8. Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, 234.

9. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (Paris: L'Arche, 2002), 73.

processus de création, mais une écriture qui « use de matrices qui peuvent être plastiques, chorégraphiques ou transdisciplinaires », où la narration est assumée « par la mise en scène au sens large, c'est-à-dire par l'ensemble des médias constituant le spectacle »¹⁰. Le drame et sa narration demeurent en effet présents dans ces nouvelles formes qui ne se fondent pas sur le principe de l'action mais présentent plutôt une situation, un état.

Blockbuster, la narration par le biais de l'intermédialité

L'intermédialité et la fusion entre prestations vocales, jeu d'acteur, et utilisation de l'image cinématographique font émerger de nouvelles formes esthétiques et narratives. Différentes modalités du spectacle vivant se mêlent sur scène, et la performance prend soin d'effectuer un processus d'incarnation par une mise en corps, afin qu'il y ait du théâtre. Sur le plateau, un amoncellement d'objets, de caisses, de bouteilles, de bibelots de toute sorte et des instruments de musique font face à un classique écran de cinéma (Fig. 1).



Fig. 1: *Blockbuster*, Collectif Mensuel, cliché de Goldo, 2016

10. Anne Monfort, "Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique," *Trajectoires*, no. 3 (2009): §2, <https://trajectoires.revues.org/392>.

Manipulés avec dextérité par trois comédiens et deux musiciens, tous ces éléments permettent de réaliser le bruitage, le doublage et la bande son, en live, des séquences cinématographiques qui défilent sur l'écran. Le Collectif Mensuel reprend la tradition du « mashup », une association de plusieurs plans de films différents, afin de produire en direct un « blockbuster » inédit et parodique, réalisé à partir de 1400 plans-séquences puisés dans 160 films hollywoodiens. La performance tient dans le fait que les cinq acteurs suivent le déroulement des scènes et prêtent leur voix à des dizaines d'acteurs pour reproduire l'effet de fascination caractéristique du cinéma : on a beau savoir que le son est produit sur le plateau, on a l'irrésistible sentiment qu'il provient de l'image. Le Collectif propose un théâtre en quête de formes singulières et de moyens de récits propres, par l'exploitation de matériaux non dramatiques. Plusieurs niveaux diégétiques coexistent et interagissent : la fiction à l'écran, ce que raconte cette fiction, mais qui ne fait pas partie de notre univers, et le plateau. Outre la cohérence, créer des ponts entre ces univers multiples permet d'asseoir l'idée de l'interaction entre ce qui se passe dans le film, sur le plateau, et dans la conscience du spectateur. La musique, entre autres, oscille sur plusieurs niveaux diégétiques : une même musique peut être jouée comme si elle venait d'un poste de radio vu dans le film avant de s'étendre. Elle a dès lors une fonction narrative, et sort de la fiction pour atteindre un niveau extradiégétique.

Entrer en résonance avec le texte

Novarina se plaît à déjouer les canons de la narration. Pas de fable, nulle histoire, mais des mots, des logorrhées articulées ou des monologues juxtaposés comblent le vide scénique et donnent corps aux personnages. Si le spectateur parvient à dégager les thèmes, les questions fondamentales, il manque une fable où un conflit arrive à son paroxysme, puis à sa résolution. Les noms et la langue, tels sont les véritables objets du spectacle. On aurait en effet bien du mal à résumer la pièce, ou bien dire de quoi ça parle : de jeux sur les sonorités et la prononciation, de rêveries sur les noms, de fascination pour les chiffres, de réflexion sur le genre des mots, de délires absurdes par la substitution de voyelles... Tout cela s'accumule sur scène, sans autre logique que celle de l'invocation litannique des mots, de l'exploration du langage, et de

son impact sur l'humain. Il n'est plus question de causalité et d'unité narrative. C'est dans l'atmosphère onirique, que la narration fragmentaire, la succession des scènes trouvent peu à peu du liant. Les séquences sont décousues, dépeignent des fragments de vie où les absurdités abondent : « Ma mère n'a pas eu d'enfants », « Taisez-vous un instant que j'entende ce que disent vos yeux »... Derrière le nonsense, c'est la dimension poétique et insolite du texte qui nous interpelle. La scène devient un espace ludique où le personnage, figure humaine multiple, se réinvente sans cesse par le biais d'un langage lyrique d'où émane une bouleversante intensité. Le nom, c'est déjà le théâtre, il fait surgir la figure humaine, esquisse rapidement une silhouette. Face au spectateur, le langage prend corps sur scène, agit, se répand, dans une pratique quasi performative de la parole. Voici qu'il paraît matériel, que les lettres sortent – littéralement – de la bouche des personnages, que le théâtre apparaît comme l'action du langage. Selon Novarina, la parole agit à travers l'espace, transgresse le plateau et touche le public. Le langage est une onde, un fluide de sens et de son. Au hasard des répliques, chacun vibre à son rythme, les rires se propagent puis s'éteignent, notre esprit se nourrit de la chair du verbe. Pour Novarina, le théâtre est un moyen d'entrer dans le corps résonateur de la langue. La langue est corps qui résonne, à la fois résonnant et résonnance. Le théâtre sert à reprendre conscience que le langage agit en volume, dans notre corps, dans le corps de l'acteur, dans l'espace. Le dramaturge parvient à nous faire capter la profonde matérialité du souffle de l'acteur, l'énergie d'un langage créateur qui se déverse. Il renoue avec le sens originel du théâtre, lieu où l'on regarde, et nous fait contempler le langage, qui s'y fait visible. *Le Vivier des noms* serait alors ce réservoir où les mots meurent aussitôt qu'ils sont prononcés, où la langue proférée est semblable à une onde, diffuse, située hors de tout ancrage.

Ici encore, le mélange des procédés scéniques, par l'ajout du dessin et de la musique, constitue de nouvelles techniques narratives. La scénographie se limite à des dessins, reproduits sur de grands panneaux rectangulaires blancs qui dament le sol, comme des cartes qui forment un tapis de jeu, et qui seront parfois dressées à la verticale (Fig 2).



Fig. 2: *Le Vivier des noms*, V. Novarina, Cloître des Carmes, cliché de Pierre Grosbois

Novarina fait le choix d'un espace scénique presque vide qui oblige le spectateur à redéfinir le sens du texte à travers les éléments mis à sa disposition. L'espace ouvert et le jeu avec les panneaux permettent au metteur en scène d'entraîner le spectateur dans un univers énigmatique et mystérieux. Les figures humaines, animales, esquisses abstraites, qui émergent de traits minces, sont unies par leurs couleurs – rouge et noire, auxquelles fait écho le costume de l'Historienne – et leur style. À la manière des mots, la peinture est une matière, le dessin une écriture. Le dispositif de la narration est donc complété par une scénographie qui mobilise et déplace ces grands tableaux abstraits qui en viennent progressivement à barrer le plateau, à fermer l'espace, à suggérer des pierres tombales ou un mur. Ces éléments ne sont pas figés pour une contemplation muséale, ils s'intègrent à la narration et aux dispositifs scéniques. Le théâtre de Novarina, indissociable de la peinture, n'oublie pas la musique, en faisant intervenir dans la pièce l'un de ses plus fidèles collaborateurs, l'accordéoniste Christian Paccoud, pour rythmer et articuler les scènes et les prises de paroles.

Créer le lien narratif par l'interaction scénique

Au lieu d'une dramaturgie de l'action et malgré l'identification du rôle des personnages, la première place revient dans le spectacle de Sarah Oppenheim à des séries épisodiques d'images qui, par des jeux d'écho et d'associations, créent une cohérence narrative. Ce nouveau mode narratif – en dehors du soutien qu'apportent le choix de l'espace, la structure temporelle, le choix des angles de prise de vues, l'introduction d'une bande-son – est avant tout engendré par le mouvement des corps et les actions qu'ils effectuent. Le mouvement des corps parle « un langage "ouvert" »¹¹, moins prédéterminé, et qui laisse une plus grande liberté de réception. Sarah Oppenheim fait dialoguer les silences, les changements de rythme, les échos sonores et visuels, toutes les différentes composantes de la représentation :

Dès que le texte est incarné par un corps, une musique, un rythme, il ne s'appartient plus, il est comme transporté, il se met en écho avec tous les signes de la représentation, et de cette interaction naît la mise en scène. Celle-ci [...] empêche tout contact ou au contraire tisse des liens entre les éléments dialogiques et les autres composantes de la scène. Dès lors qu'il est ainsi placé dans l'interactivité de la scène, le dialogue éclate, il s'ouvre à la polyphonie.¹²

La particularité de ce spectacle tient également dans l'utilisation du silence comme ressort dramatique. La metteur en scène a réalisé avec ses comédiens un grand travail d'improvisation silencieuse et sur les rythmes pour parvenir à cette performance. Malgré l'absence de communication entre les personnages il y a une tension dramatique évidente dans la pièce. Selon Joël Pommerat, « avant les mots, il y a du silence, il y a du vide et il y a des corps ». Il « considère tous les éléments concrets sur la scène – la parole fait partie de ces éléments concrets – comme les mots du poème théâtral »¹³. La mise en scène de Sarah Oppenheim, proche du théâtre expérimental, joue sur les rythmes et les variations pour nous offrir un résultat visuel étonnant. *Donnez-moi donc un corps !* part directement du corps du comédien : un corps qui se dénude, s'examine, se dissout, se renouvelle, se masque... Ce

11. Claudia Rosiny, Axel Nesme, "La narration du mouvement en vidéodanse. Modes narratifs d'une forme artistique intermédiatique," *Littérature*, no.112 (1998): 86, doi:10.3406/litt.1998.1602.

12. Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, 99.

13. Marion Boudier, *Avec Joël Pommerat* (Paris: Actes Sud-Papiers, 2015), 22.

ne sont plus seulement les extraits de narration qui définissent l'intrigue. Le mouvement exprime aussi un récit, des actions, des sensations, et de manière complémentaire, la division de l'espace – qui oppose l'intimité de la chambre et l'extérieur avec la présence de la forêt – et la structure temporelle contribuent à véhiculer l'histoire. Nous sommes aussi profondément touchés par le grand travail réalisé à partir du bruit de l'eau, omniprésente sur scène (Fig. 3), et vectrice de mélodie : eau versée dans les bassines, gants qui gouttent, table qui ruisselle sans cesse, pluie... Les sons ajoutent à l'action une coloration émotive.



Fig. 3: *Donnez-moi donc un corps !*, S. Oppenheim, Théâtre du soleil,
cliché de Luc Maréchaux

Par un jeu sur les quantités et donc sur les sons et les rythmes, Sarah Oppenheim crée une musicalité par le geste, grâce à la présence de l'eau. C'est ce va et vient entre son et scénographique qui constitue la trame narrative de l'ensemble. Accompagnée par le travail graphique de Louise Dumas, la metteuse en scène construit l'espace scénique comme une œuvre plastique, où elle associe chant, sonorités, et silence. Dans la lignée de Bob Wilson, et d'un théâtre très visuel, les lumières constituent un élément essentiel,

notamment grâce à l'omniprésence de l'eau et des miroirs sur scène. Dans un jeu de reflets, d'éblouissement, et de clair-obscur, elles nous permettent de voir mais créent aussi l'atmosphère, tout en structurant l'espace qui transforme la perception du spectateur au sein d'une esthétique touchante. Les jeux de lumière modifient l'appréciation de la perspective par l'utilisation des silhouettes et des objets qui se détachent sur un contre-jour, et sur lesquels le regard du spectateur est ainsi focalisé.

Renouer avec le spectateur

Face à de telles créations, qui rompent avec les structures dramaturgiques et narratives habituelles, remettent en cause le primat du texte et trouvent d'autres biais afin d'assumer la fable, nous sommes en droit de nous demander comment le public peut s'investir et être impliqué dans de telles histoires. Tour d'abord, l'intermédialité – comme dans *Blockbuster* – est propre à créer un nouveau rapport entre le spectateur et la scène. Ce nouveau type de théâtre travaille la perception des signes, denses ou rares, simultanés ou lents, par le spectateur. Grâce à « l'espace de communion » entre l'acteur, réellement présent, et le public, Lehmann identifiait une rare occasion de toucher le spectateur. Dans notre « société du spectacle », chaque individu a accès, grâce aux différents médias, à une multitude d'informations qui l'envahissent mais auxquelles, restant passif, il ne répond jamais. Le théâtre pourrait alors renouer « le fil rompu entre la perception et l'expérience »¹⁴ et ébranler un spectateur repu d'images médiatisées. De plus, l'« ici et maintenant » de la représentation permet d'affirmer des liens plus forts entre la fable et le réel, que s'il s'agissait d'une simple projection. Il y a dans l'immédiateté de la représentation une prise directe avec la réalité qui confère à la fable une vraisemblance. Il s'installe alors une connivence entre l'histoire, l'acteur et le spectateur, d'autant plus que lors des représentations de *Blockbuster*, les acteurs proposent au public de participer en prenant part au doublage d'une scène d'émeute – pour laquelle les acteurs ne seraient pas assez nombreux –, le rendant ainsi complice de la narration.

Les créations visuelles de Novarina et Oppenheim permettent de laisser la parole à la matérialité du langage ou à un corps invisible, celui à qui notre corps de surface, façonné et contraint par l'image que nous renvoie notre

14. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, 292.

miroir ou le regard de l'autre, laisse rarement se déployer. Les divers procédés du montage scénique offrent la possibilité aux spectateurs de s'investir au moins mentalement dans le spectacle théâtral. « Musique, acteur, espace, lumière, telles sont, selon la hiérarchie qui les ordonne, les nouvelles composantes fondamentales de l'art du théâtre »¹⁵. Leurs créations correspondent plus à un théâtre d'images, d'effets scéniques, qu'à un théâtre centré uniquement sur la parole des personnages. A la fois plus mystérieux, et plus près des spectateurs, il privilégie les signes d'une écriture dite « universelle » qui se livre à une exposition concrète des événements.

Comme dans le nouveau roman où le narrataire reconstruit et réinvente à partir d'une scène unique qui lui est présentée, le spectateur s'interroge sur l'avant et l'après et complète l'image fictionnelle de lui-même. La sensibilité de l'action lui ouvre une réalité autre.¹⁶

Le public, par la sensation, entrera autrement dans la fable qui ne disparaît jamais complètement, mais dont la fabrique est déplacée vers un mode expérimental, voire expérientiel.

Références

- Boudier, Marion. *Avec Joël Pommerat*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2015.
- Dulibine, Chantal, and Bernard Grosjean. *Coups de théâtre en classe entière*. Créteil: Scérén-CRDP, 2004.
- Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- Laillou, Savona Jeannette. "Narration et actes de paroles dans le texte dramatique." *Études littéraires* (Département des littératures de l'Université Laval) 13, no. 3 (1980): 471--90.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Translated by Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.
- Lesage, Marie-Christine. "Théâtre et intermédialité." *Communications*, no. 83 (2008): 141--55. doi:10.3406/comm.2008.2483.
- Monfort, Anne. "Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique." *Trajectoires*, no. 3 (2009). <https://trajectoires.revues.org/392>.

15. Ibid., 199.

16. Anne Monfort, "Après le postdramatique", §25.

- Novarina, Valère. *L'Organe du langage, c'est la main. Dialogue avec Marion Chénétier-Alev*. Paris: Editions Argol, 2013.
- Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin, 2008.
- Rosiny, Claudia, and Axel Nesme, "La narration du mouvement en vidéodanse. Modes narratifs d'une forme artistique intermédiaire." *Littérature*, no.112 (1998): 75-87. doi:10.3406/litt.1998.1602.
- Rullier-Theuret, Françoise. *Les genres narratif*. Paris: Ellipses, 2006.

ÉMILIE COMBES teaches literature and holds a Ph.D in French Literature. Her studies are mostly specialized in Spanish dramatist's creation Fernando Arrabal but are also interested in theatrical poetics and compared analysis of 20th century dramatists. She teaches French and compared literature at Paris III-Sorbonne Nouvelle University on language plays within S. Beckett and F. Arrabal's work as well as modern theatre problematics about E. Ionesco, S. Beckett and F. Arrabal's work. Since 2012, she has been publishing various drama critics on the cultural events website *L'Intermède.com* of which she is director. She currently works on the publication of her Ph.D thesis: *Le théâtre Panique de Fernando Arrabal, science de l'essence de la confusion*, achieved at Paris IV-Sorbonne University and supervised by Prof. Didier Alexandre. During her PhD work, she took part to several conferences and communications: in 2014, December, during a Contemporary Art Festival, she has been giving a lecture entitled «Arrabal et le Panique» and has also published articles on this topic.