I apologize de Gisèle Vienne, ou les apories du "Théâtre postdramatique" de Hans-Thies Lehmann

Carole Guidicelli

[L]es plus belles œuvres contemporaines nous laissent vides, décontenancés. Non seulement elles ne prétendent à aucune autre réalité que celle de la lecture, ou du spectacle, mais encore elles semblent toujours en train de se contester, de se mettre en doute elles-mêmes à mesure qu'elles se construisent. Ici l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace. La description piétine, se contredit, tourne en rond. L'instant nie la continuité[1].

Alain Robbe-Grillet

À bien des égards, le nom de Gisèle Vienne mériterait de figurer dans la liste établie par Hans-Thies Lehmann en 1999 pour définir les contours d'une vaste constellation d'artistes travaillant à créer des œuvres « postdramatiques ». En effet, cette jeune artiste franco-autrichienne, diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) de Charleville-Mézières (France) l'année même où paraissait *Das postdramatische Theater*, développe des modes de travail collaboratifs où la chorégraphie, le jeu d'acteur, les poupées, la musique et le texte entrent en résonance pour donner naissance à des œuvres polymorphes dont le sens n'est jamais figé. Depuis son premier spectacle *Splendid's* (2000) d'après Jean Genet ébauché à l'ESNAM, Gisèle Vienne explore avec son interprète favori Jonathan Capdevielle notre rapport troublant et transgressif à la mort et à la beauté : pulsions sexuelles et morbides de l'adolescent et/ou du *serial killer*, présence érotique et dérangeante de la poupée offerte et soumise, beauté parfaite d'un corps de danseuse en mouvement, beauté androgyne, travestie, violentée ou saccagée… C'est en cela aussi que les spectacles de Gisèle Vienne sont susceptibles de relever du « théâtre postdramatique » défini par Lehmann comme un théâtre de la « corporalité intensive » où « *le corps s'absolutise*[2] » : « L'amour s'expose en tant que présence sexuelle, la mort comme sida, la beauté comme perfection corporelle[3] », affirme le théoricien allemand.

Pourtant, le cadre interprétatif proposé par *Le Théâtre postdramatique*, de par les orientations générales qui le sous-tendent, pourrait fausser la perspective de l'analyse et occulter les enjeux profonds de l'œuvre de Gisèle Vienne. C'est ce que je me propose ici de montrer à partir de l'examen de l'une de ses créations qui, en apparence, s'accordent le mieux aux catégories esthétiques décrites par Lehmann.

I apologize (2004) représente un tournant dans le travail de Gisèle Vienne puisque ce spectacle marque le début d'un dialogue artistique ininterrompu depuis avec l'écrivain américain Dennis Cooper. Les monologues et poèmes de Cooper, proférés par leur auteur en voix *off*, sont intimement liés à la musique originale de Peter Rehberg. Trois interprètes, le comédien et *performer* Jonathan Capdevielle, la danseuse Anja Röttgerkamp et le chanteur, dessinateur et artiste *performer* Jean-Luc Verna, dessinent de manière très chorégraphiée des

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, éditions de minuit, Paris, 1963, p. 133.
[2] Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, p. 152.
[3] *Ibid*.

postures et des déplacements qui les positionnent dans différentes configurations de jeu et leur permettent d'essayer différents scénarios. Gisèle Vienne explicite le principe du spectacle :

> *I apologize* part de la reconstitution d'un accident. Cette reconstitution engendre plusieurs versions de l'événement afin d'en cerner la réalité. Diverses, elles ont un statut trouble entre mises en scène d'un événement réel et mises en scène d'un fantasme ; elles génèrent la structure de la pièce, une réflexion sur la réalité et ses représentations hypothétiques. Ces différentes versions, dirigées par un jeune homme qui met en scène un homme, une femme, icônes à la fois rock et baroques, et une vingtaine d'adolescentes d'une douzaine d'années sous la forme de poupées articulées, installent progressivement la confusion dans la perception du réel, domaine de l'inexactitude, de la subjectivité dont les lacunes seront comblées par nos fantasmes.[4]

Signaux postdramatiques et structure acoustique

Hans-Thies Lehmann qualifie le théâtre postdramatique de « théâtre concret » en ce sens que le spectacle présenté au public se caractérise comme « un travail concret sur l'espace, le temps, la corporalité, la couleur, la sonorité et le mouvement[5] ». Ce faisant, il repose, selon Lehmann, sur un jeu avec le réel qui l'éloigne à la fois de la *mimesis* et de la fiction. Ces caractéristiques sont bel et bien présentes dans *I apologize*.

On peut relever d'abord que la scénographie du spectacle n'évoque aucun lieu particulier. Seul le sol est remarquable par sa blancheur lisse. En quelque sorte neutralisé, il apparaît telle une page blanche où s'agencent les éléments que l'interprète principal, Jonathan Capdevielle, met en place, déplace ou range : des caisses en bois contenant des poupées d'adolescentes à taille humaine et en uniforme d'écolière, quelques chaises et une série d'accessoires (revolver, masque de monstre en latex, bouteille de faux sang…). L'espace s'organise ainsi sous nos yeux, selon des dispositifs où Jonathan Capdevielle assume différents rôles : celui d'un régisseur de plateau préparant soigneusement la scène en ajustant précisément la posture de chacune de ces poupées ; celui d'un observateur en retrait de la scène composée par ces simulacres de jeunes filles ; celui d'un personnage qui, tantôt se donne le même statut en faisant d'elles des partenaires de jeu dans une relation présentant tous les signes d'une complicité voire d'une amitié, tantôt se transforme en leur agresseur (et donc leur confère le statut d'humain), tantôt agit sur elles sans ménagement, les rendant ainsi à leur passivité de simples poupées.

Comme l'espace, l'action scénique et le jeu d'acteur sont déconstruits presque aussi vite qu'ils se mettent en place. Dans les premières minutes du spectacle, le spectateur voit ainsi un jeune homme banal, en jeans et sweat-shirt (Jonathan Capdevielle), traverser l'espace scénique et déplacer des caisses dans une sorte de non jeu ; celui-ci sort même de scène quelques instants après être entré : le spectateur ne peut s'empêcher de penser, à cette minute précise, à un faux démarrage, à un réglage technique… Puis Jonathan Capdevielle revient dans l'espace de jeu et le public commence alors progressivement à comprendre que la mise en place des objets est le cœur de l'action du spectacle. Ainsi le réel affleure-t-il, au début d'*I apologize*, au moment précis où le spectateur est disposé à se prêter au jeu de la convention théâtrale et à se laisser entraîner dans une éventuelle fiction. Non seulement l'entrée dans ce spectacle est retardée, mais encore ne correspond-elle pas à la mise en place d'une véritable représentation. En effet, *I apologize* relève, pour reprendre des caractéristiques importantes du théâtre postdramatique selon Lehmann, d'une forme de *performance* où le processus de production d'une action

[4] http://www.g-v.fr/creations/vf-iapologize-frameset.htm
[5] H.-T. Lehmann, *op. cit*., p. 155.

physique (« le faire dans le réel[6] ») prévaut sur sa représentation, où « la fabrication d'événements d'exception » ou du moins d'« instants de déviation[7] ») déjoue la *mimesis* et la fiction.

Ces moments ou instants se produisent de manière inattendue, sans que le spectateur puisse les relier à une action d'ensemble ou au déroulement logique des étapes d'une histoire. Par exemple, l'entrée en scène de la danseuse (Anja Röttgerkamp), portant perruque brune, en mini-jupe et talons-aiguilles noirs, n'entraine aucune réaction de la part de Jonathan Capdevielle. Les mouvements de danse qu'elle exécute, d'une très belle virtuosité corporelle, n'attirent même pas les regards du jeune homme, entièrement concentré sur l'agencement des caisses et la préparation d'une autre séquence de reconstitution. Les deux interprètes évoluent alors sur le plateau selon des rythmes et des codes totalement opposés. L'attente plus ou moins forte du spectateur d'un type de scène à jouer entre ce jeune homme et cette « femme fatale », enchaînant de très beaux mouvements presque contorsionnistes, est totalement déçue. En revanche, l'entrée de Jean-Luc Verna, icône rock tatouée et vêtue de noir, donne lieu à une scène quelque peu érotico-morbide. Celui-ci vient s'étendre sur le sol, tourné vers le public, en posant exactement sa tête dans la flaque de faux sang que Jonathan Capdevielle a répandu au milieu du plateau quelques instants plus tôt, fouille dans les poches de Jean-Luc Verna, en retire un tube de rouge à lèvres dont il lui maquille la bouche avant de lui donner un vrai baiser langoureux de plusieurs minutes.

Le plus souvent, les actions scéniques des trois interprètes semblent davantage se croiser ou se juxtaposer que se combiner selon une logique particulière. Même entre les gestes effectués par un même interprète, les liens logiques minimaux de cause à effet sont parfois rompus. Exemple particulièrement significatif : Jonathan Capdevielle répand à plusieurs reprises la flaque de sang sur le sol alors que le bruit de la détonation du revolver ou encore le moment où il brandit l'arme pour tirer n'interviennent que bien plus tard. Les signes théâtraux, entendus au sens large (éléments musicaux, textuels, chorégraphiques, scénographiques…), ne sont pas hiérarchisés et participent à l'écriture du spectacle de manière simultanée, selon le procédé de la « parataxe ».

« Si l'on s'interroge sur l'intention et les effets de la simultanéité, précise Hans-Thies Lehmann, on peut alors constater que le *parcellement de la perception* devient ici une expérience incontournable. […] [F]ace à ce qui est proposé simultanément l'alternative souvent persiste : s'agit-il d'une véritable connexion *logique*, ou seulement d'une *simultanéité* extérieure ? Un double lien systématique s'instaure : dans le même temps, il faut se concentrer sur le particulier concret et aussi percevoir la totalité. La parataxe et la simultanéité conduisent à ce que l'idéal esthétique classique d'une cohésion organique des éléments dans l'artefact devient obsolète.[8] »

Il y a pourtant une forme d'organisation des éléments à l'intérieur du spectacle de Gisèle Vienne, mais qui correspond plutôt à ce que Lehmann appelle une « mise en musique[9] » où le langage théâtral adopterait les principes de la composition musicale. Si les interventions musicales inattendues de Peter Rehberg créent des ruptures esthétiques et rythmiques marquées,

---

[6] *Ibidem*, p. 165.
[7] *Ibidem*, p. 166.
[8] *Ibid*, p. 138.
[9] *Ibid*, p. 143.

Gisèle Vienne joue aussi de la rythmique des corps eux-mêmes : rythme de la marche rapide ou ralentie de Jonathan Capdevielle selon qu'il se déplace pour observer ou organiser la scène, selon qu'il marche debout ou à quatre pattes, selon qu'il est à visage découvert ou qu'il porte un masque de monstre de latex, selon qu'il cherche à effrayer ou à agresser ses compagnes de jeu, selon enfin qu'il prend son élan pour embrasser ou pour étrangler. Les corps peuvent se rencontrer, transmettre un rythme (celui des mouvements de danse qu'Anja transmet à Jean-Luc Verna, qui lui répond quelques instants en miroir), s'immobiliser dans une posture ou chuter, tour à tour ou simultanément. De plus, la répétition de certaines actions avec des variantes (verser du faux sang sur le sol, sortir des poupées des caisses puis les ranger, sortir un tube de rouge à lèvres de la poche de Jean-Luc Verna pour le poser à côté de lui…), le retour de certains objets et la reprise de certains motifs permettent de dégager du spectacle une sorte de « structure acoustique[10] ».

Pour autant, l'existence d'une telle structure ne suffirait pas, selon Lehmann, à une « totalité[11] » » au sens d'un système de signes orienté vers la communication d'un sens, vers la résolution d'une énigme. Lehmann voit dans cet « abandon de la totalité » le symptôme d'une vacuité du sens caractéristique des spectacles postdramatiques. Ce type de spectacle ne demanderait en effet au spectateur qu'une attention flottante face à la multiplication des signes théâtraux qui lui parviendraient sans qu'il soit en capacité de les hiérarchiser ou d'en dégager une quelconque structure narrative. Le processus aurait pour effet, selon Lehmann, de désorienter le spectateur voire de le désespérer : « la densité déconcertante procure un sentiment de chaos, d'insuffisance, de désorientation, de tristesse et de l'*horror vacui*.[12] »

C'est ici, me semble-t-il, que le cadre interprétatif proposé par *Le Théâtre postdramatique* pose problème : l'absence d'une structure narrative d'ensemble ne conduit pas nécessairement à l'abandon de toute narrativité, et l'action représentée dans *I apologize* ne saurait non plus être assimilée à un chaos vide de sens.

Persistance du narratif et place du spectateur

Il y a bel et bien un maître du jeu, Jonathan Capdevielle, qui s'emploie à défaire les situations sitôt qu'elles se construisent, comme en témoigne la toute première d'entre elles. Après avoir successivement ramené sur le plateau, depuis le hors scène, d'abord une poupée qu'il assoit sur l'une des caisses côté cour, puis une chaise qui lui sert à installer une seconde poupée qui se trouvait enveloppée dans une couverture sur le sol, l'acteur quitte la scène. Le public perçoit, venant de la coulisse, des bruits de pas précipités associés à celui d'une respiration de plus en plus haletante. Le jeune homme, changé en chien méchant, se précipite à quatre pattes vers l'une des poupées pour lui sauter à la gorge. Mais, alors que le public est pris par la situation, celui-ci s'arrête en plein élan, se redresse pour observer la poupée avant de la prendre dans ses bras pour créer un autre mini scénario. Cette fois, cette poupée de jeune fille aux yeux bandés est allongée sur le sol, à l'angle de l'une des caisses, la tête dans une flaque de faux sang que Jonathan vient de répandre sur le sol, sur les vêtements de la poupée et sur le bord de la caisse.

[10] *Ibid*, p. 137.
[11] *Ibid*, p. 137.
[12] *Ibid*, p. 143.

Il faut encore remarquer que les séquences du spectacle ne sont pas toujours identifiables en fonction des situations / scénarios ou des entrées et sorties de scène de l'un ou l'autre des interprètes. Ce sont aussi des éléments visuels, sonores ou rythmiques qui servent à délimiter les différents moments d'*I apologize*. Par exemple, Jonathan Capdevielle, après s'être essuyé les mains ensanglantées, vient s'asseoir à l'avant scène et observe les deux poupées qu'il a installées. Une musique originale de Peter Rehberg vient alors remplir l'espace tandis que l'on entend la voix de Dennis Cooper qui entame un long monologue poétique. Pour autant, ni la parole ni la musique ne servent à élucider ce qui se passe sur scène, même si le spectateur est libre de penser qu'il s'agit de la voix intérieure de Jonathan Capdevielle à ce moment-là.

Comme on l'a vu, pourtant, l'absence d'enchaînements logiques entre les actions dans *I apologize* n'empêche pas le surgissement de situations fortement dessinées, évocatrices de conflits violents (ou non) et appelant une certaine forme d'identification de la part du spectateur : le jeune qui revêt un masque de monstre en latex et s'amuse à faire peur à ses petites camarades, celui qui adopte la posture du meilleur copain et du confident, celui qui tout d'un coup déborde d'agressivité et a envie de cogner, de mordre ou de tuer tout le monde, celui qui déborde d'énergie sexuelle et suit son impulsion en embrassant tantôt une fille tantôt un garçon… De plus, la forme théâtrale s'agrège d'autres formes spectaculaires, issues notamment de genres plus populaires, comme le film gore (avec le monstre tueur que se plaît à figurer Jonathan Capdevielle) mais aussi le numéro de *drag queen* avec la performance de Jean-Luc Verna en double rock star d'Anja Rotterkamp…

Plus que des personnages, ce sont des figurations iconiques qui sont en elles-mêmes chargées d'une dimension narrative : celle des scénarios de nos désirs et de nos fantasmes. J'aurais ici envie de faire de la métamorphose que Jean-Luc Verna opère sous nos yeux l'emblème du spectacle. Un long noir accompagné d'une composition musicale de Rehberg prédispose le spectateur à ce quoi il va assister. Jean-Luc Verna est encore une fois allongé sur le sol, tourné vers nous comme cela s'est déjà produit. Jonathan Capdevielle fouille de nouveau dans ses poches pour en tirer rouge à lèvres, eye liner et petit miroir et les poser devant lui. Jean-Luc Verna se redresse, se farde, puis se lève, se dénude entièrement, révélant ainsi à nos yeux l'intégralité de son corps tatoué. Il rêvet ensuite une combinaison moulante noire, une perruque brune et des talons aiguille. Pendant ce temps, toujours sur la musique, Jonathan Capdevielle dispose les caisses en enfilade, afin d'obtenir un long podium. Enfin, la star peut *faire son show*. Que nous raconte cette scène ? Elle nous montre que la féminité et la beauté sont des constructions culturelles et fanstasmatiques qui passent par des codes et des conventions que l'on peut détourner, déconstruire ou recréer à volonté. Les corps (de l'homme ou de la femme), transformés en icônes, sont eux-mêmes des assemblages de signes destinés à devenir les supports de nos fantasmes.

Dans cette perspective, on comprend aisément que Gisèle Vienne assigne au spectateur un rôle actif selon deux modalités essentielles. D'une part, celui-ci est incité à s'interroger sur ce qu'il voit et à modifier les hypothèses qu'il échafaude sur ce qui s'est vraiment passé d'abord entre ce jeune homme et ces jeunes filles / poupées, puis entre celui-ci, la jeune femme brune qui danse (Anja Röttgerkamp) et l'homme tatoué au look de rock-star (Jean-Luc Verna). D'autre part, il est invité à produire lui-même du récit là où il n'est pas entièrement donné, dans les failles de ce qui est montré, laissant libre cours à ses projections fantasmatiques à partir des figures iconiques qui apparaissent dans le spectacle et des scénarios tantôt érotiques tantôt morbides qui s'y déclinent.

Dès lors, les différents modes d'écriture d'*I apologize* font aussi apparaître d'autres modes d'agencement du récit qui doivent autant à la culture populaire de Gisèle Vienne (la série

télévisée *Twin peaks*, ou encore les films d'horreur) qu'à sa lecture assidue d'Alain Robbe-Grillet. Dans *Pour un nouveau roman*, l'écrivain rappelle qu' « il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure. […] je ferai remarquer que *Les Gommes* ou *Le Voyeur* comportent l'un comme l'autre une trame, une « action », des plus facilement discernables, riche par surcroît d'éléments considérés en général comme dramatiques. S'ils ont au début semblé désamorcés à certains lecteurs, n'est-ce pas simplement parce que le mouvement de l'écriture y est plus important de celui des passions et des crimes ?[13] »

De façon comparable, l'effet de déconstruction propre à *I apologize* ne signifie pas un refus « de tout événement, de toute passion, de toute aventure », les actions qui s'y enchaînent n'appellent en aucune manière l'attention flottante évoquée par Lehmann.Chaque motif narratif est ici donné dans toute sa force fantasmatique : le sang versé qu'on essuie ou dans lequel on se vautre ; la jeune fille passive, offerte, captive aux yeux bandés ou danseuse désarticulée que l'on convoite, embrasse, soulève, repose ou bien étrangle ; la mort infligée, acceptée ou décidée à travers l'accident, l'agression, le meurtre ou le massacre collectif ; l'attirance sexuelle irrépressible qui fait de chacun tantôt un animal ou un monstre, tantôt une victime ou une icône… À cause de cette charge pulsionnelle, le spectateur, perturbé et troublé à la fois, n'a de cesse d'imaginer des liens narratifs entre les différentes actions scéniques qui s'accomplissent sous ses yeux, les textes souvent très explicites de Dennis Cooper qu'il entend en voix *off* et la musique obsédante de Peter Rehberg. La forme de coopération narrative induite par ce spectacle rejoint donc celle qu'Alain Robbe-Grillet, au début des années 60, réclamait de son lecteur :

> « ce présent qui s'invente sans cesse, comme au fil de l'écriture, qui se répète, se dédouble, se modifie, se dément, sans jamais s'entasser pour constituer un passé — donc une « histoire » au sens traditionnel —, tout cela ne peut que convier le lecteur (ou le spectateur) à un autre mode de participation que celui dont il avait l'habitude. […] Car, loin de le négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre — et le monde — et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie.[14] »

[13] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *Les éditions de minuit*, Paris, 1963, p. 32.
[14] *Ibid*, p. 134.