

LE THÉÂTRE EST-IL TOUJOURS UN ART « VIVANT » ?

Tiphaine Karsenti

Editions de Minuit | *Critique*

2011/11 - n° 774
pages 846 à 856

ISSN 0011-1600

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-critique-2011-11-page-846.htm>

Pour citer cet article :

Karsenti Tiphaine, « Le théâtre est-il toujours un art « vivant » ? »,
Critique, 2011/11 n° 774, p. 846-856.

Distribution électronique Cairn.info pour Editions de Minuit.

© Editions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le théâtre est-il toujours un art « vivant » ?

Isabelle Barbéris
Théâtres contemporains
Mythes et idéologies

Paris, PUF, coll. « Intervention
philosophique », 2010, 208 p.

Défendre la nécessité du théâtre est devenu un lieu commun de la réflexion générale sur cet art dont on ne cesse de proclamer la « crise » : remise en cause du régime des intermittents du spectacle¹, restrictions du budget de la culture et désaffection du public pour les lieux de représentation² forment les trois aspects observables d'un phénomène aux enjeux symboliques dévastateurs. Ce motif est au centre de l'ouvrage de Denis Guénoun explicitement intitulé *Le théâtre est-il nécessaire ?* (Circé, 1997), mais on le retrouve ailleurs, par exemple dans un essai à l'ambition plus large, *Qu'est-ce que le théâtre ?* de Christian Biet et Christophe Triau, qui se conclut sur ces mots : « Et si le théâtre n'apparaît pas toujours, avec évidence, comme essentiel à la vie de la cité puisqu'il est situé dans un interstice de son fonctionnement et de sa structure, il reste, à tous égards, nécessaire³. » C'est une nouvelle contribution à cette apologie du théâtre que propose Isabelle Barbéris, maître de conférences en études théâtrales, dans *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, puisqu'elle entreprend de prouver la vitalité actuelle

1. Jean-Marc Adolphe a composé une fable de politique-fiction mettant en évidence les enjeux de la crise de l'intermittence de 2003 (*Crise de la représentation*, L'Entretemps, 2003).

2. Cette désaffection est notamment mise en évidence par la récente *Enquête sur les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, publiée par Olivier Donnat (La Découverte, 2009).

3. C. Biet et C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 930.

du théâtre en montrant, à travers l'analyse de pratiques récentes, comment elles « ouvrent de nouvelles perspectives après l'“élitisation” des Créateurs, d'un côté, et la minoration de l'acteur, de l'autre » (p. 186). L'ouvrage propose donc un nouveau plaidoyer pour le théâtre dépourvu de nostalgie et résolument ouvert vers l'avenir possible d'un art dont il s'attache à dégager les signes de dynamisme.

Son approche, si elle s'appuie sur la réflexion de Jean Duvinhaud (*Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, PUF, 1965), à la croisée de l'esthétique et de la socio-anthropologie, est de nature essentiellement esthétique. Or tel n'est pas le cas d'essais composés par des universitaires issus d'autres disciplines, qui ont récemment proposé au spectacle vivant les diagnostics de son impasse en appelant au retour de formes oubliées. La fonction anthropologique ou didactique du théâtre fonde en effet les approches respectives de Florence Dupont dans *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (Aubier, 2007) et de Gérard Noiriel dans *Histoire, théâtre et politique* (Agone, 2009). La première fustige la domination du modèle aristotélien sur le théâtre occidental, déplorant le désenchantement d'un art amputé de sa fonction rituelle et festive, tandis que le second dénonce le divorce entre théâtre et sciences sociales, la fin de la vocation éducative du drame. Si l'un et l'autre développent des idées stimulantes à bien des égards, ils ne permettent pas de penser une évolution esthétique de l'art théâtral. Par ailleurs, en concentrant leur approche sur une défense de l'hétéronomie du spectacle, défini comme un rituel à vocation identitaire dans un cas, ou comme outil d'instruction visant une action sur le monde dans l'autre, ils prennent le risque d'appeler paradoxalement à sa disparition. Jacques Rancière, renvoyant dos à dos les paradigmes associés aux noms de Brecht et d'Artaud, décrit ainsi cet écueil : « Selon le paradigme brechtien, la médiation théâtrale [...] rend [les spectateurs] conscients de la situation sociale qui lui donne lieu et désireux d'agir pour la transformer. Selon la logique d'Artaud, elle les fait sortir de leur position de spectateurs : au lieu d'être en face d'un spectacle, ils sont environnés par la performance, entraînés dans le cercle de l'action qui leur rend leur énergie collective. Dans l'un et l'autre cas, le théâtre se donne comme une médiation tendue vers sa propre

suppression⁴. » Une apologie du théâtre ne peut passer que par la démonstration de sa vitalité esthétique, de la capacité de ses formes à en engendrer d'autres, selon un processus de mutation toujours en mouvement. Habitée des scènes publiques, bonne connaisseuse de l'histoire de la mise en scène et de la philosophie de l'art, Isabelle Barbéris s'appuie ainsi sur son expérience de spectatrice pour repérer et caractériser les recherches les plus récentes dans les pratiques scéniques.

Reprenant à Jean Duvignaud le concept de « mythe », Isabelle Barbéris entreprend de tracer à grands traits la généalogie de celui qui, selon elle, nourrit aujourd'hui les approches les plus innovantes de la scène : « À l'instar de ce que furent au théâtre l'*hubris* grecque, la vertu cornélienne, la solitude tragique, la figure du héros ou du paria romantiques et la mystique du théâtre populaire, la vie constitue le *mythe* majeur de la scène contemporaine » (p. 56). Alors qu'Aristote concevait la cohérence du système tragique sur le modèle du cosmos, faisant de la vie le modèle *formel* de l'œuvre dramatique, les esthétiques vitalistes du tournant des XIX^e et XX^e siècles ont contribué à faire du théâtre le lieu d'expression d'un élan vital, d'une spontanéité par ailleurs étouffée dans le monde social. Chez Georg Simmel⁵, par exemple, le jeu de l'acteur est analysé comme confrontation entre des normes préformées – inscrites dans le rôle – et un désir d'autonomisation – manifesté par le dynamisme vital du corps et du souffle. Le paradigme du vivant s'est donc déplacé de la forme dramatique à la présence de l'acteur, caractérisant le théâtre comme l'espace d'une dramatisation des liens entre l'art et la vie. On comprend dès lors que l'appellation juridique « spectacle vivant », entrée dans la législation française le 18 mars 1999⁶, n'est pas simplement descriptive ; elle est

4. J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 14.

5. Les textes relatifs à ces questions sont rassemblés dans G. Simmel, *La Philosophie du comédien*, Belval, Circé, 2001.

6. Est défini comme « vivant » un spectacle qui, « en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, [assure] la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération ». Loi n° 99-198 du 18 mars 1999 portant modification de l'ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, article 1^{er}, JORF n° 66

chargée d'une valeur mythologique, héritée d'une construction culturelle.

Suivant toujours le célèbre sociologue du théâtre, Isabelle Barbéris attribue au spectacle vivant une fonction contrapuntique au sein du monde industrialisé, dans lequel la vie est de plus en plus réifiée et virtualisée. L'ancien paradigme mimétique est désormais supplanté par un nouveau paradigme, reposant sur la manifestation d'une « vie » surdéterminée par le dispositif textuel ou scénique – car l'auteur repère les symptômes de cette évolution tant dans l'écriture dramatique que dans les pratiques performatives. À l'imitation du réel se substitue une inversion du réel, la « vie » du théâtre s'opposant à la virtualité et à la réification du réel. Là où le *topos* baroque du *theatrum mundi* mettait en évidence l'illusion du monde en redoublant cette illusion par les procédés de mise en abyme du théâtre (pièces enchâssées ou songes éveillés), l'exploitation du « mythe de la vie » au théâtre repose sur un mécanisme contraire : il met en lumière l'étouffement de la vie par exhibition de la vie. Non plus théâtre du monde mais antimonde, la scène contemporaine opère ainsi une révolution en inversant le paradigme dominant des rapports entre le plateau et le réel. Or cette révolution modifie profondément la structure de réception du spectacle. Car le centre de gravité de la séance théâtrale se déplace : la relation référentielle d'une image scénique avec le monde est détrônée par l'interaction entre deux modes de présence, celui du spectateur et celui de l'acteur. La relation horizontale exogène entre la scène et le monde laisse place à une relation horizontale endogène entre les participants à la séance théâtrale, qui ne renvoie au réel que dans un second temps.

Cette révolution paradigmatique peut expliquer en partie la relation déceptive souvent entretenue par les spectateurs avec les scènes contemporaines : le décentrement du texte au profit de l'acteur-*performer* perturbe profondément les attentes traditionnelles et remet en cause les catégories génériques acquises. On ne distingue plus nettement la frontière entre danse et théâtre, entre performance artistique et représentation, et les approches essentialistes rencontrent avec évidence leurs limites. Le théâtre n'existe plus, ou n'a jamais

du 19 mars 1999, p. 4047.

existé : « il n'y a [...] pas d'essence du théâtre, mais des lieux d'intensité, de confrontation et de fabrique du sens » (p. 54). Dépasant la dichotomie simpliste entre théâtre du corps et théâtre du sens, ces nouvelles pratiques donnent toute sa place à un acteur, non pas bouffon, mais porteur d'une présence capable de produire du sens par sa confrontation avec d'autres entités – animées ou non. Car, comme l'écrit Denis Guénoun en réponse à Florence Dupont, il n'y a pas d'opposition nécessaire entre le corps et la pensée : « Jouer, c'est jouer avec les mots, les idées – et les sentiments ou les émotions, bien sûr. Mais les émotions ne sont privées de sens que par une pensée très pauvre. Le corps pense, il interprète, il comprend et donne à comprendre, il sémantise et critique les significations. Le jeu est une grande pensée, un régime supérieur d'intellection qui s'articule aux joies et souffrances du vivant⁷. »

La « crise » du théâtre, bien attestée par les études chiffrées des sociologues et économistes de la culture, ne recouvrerait peut-être au fond rien d'autre que la transition vers une nouvelle façon de concevoir la mise en scène. Le tournant des xx^e et xxi^e siècles ferait ainsi écho à celui des xix^e et xx^e, qui a vu une « crise » opérer une révolution profonde de l'écriture dramatique – comme l'ont montré les travaux de Jean-Pierre Sarrazac et de son groupe de recherches sur la poétique du drame moderne et contemporain. « Mettre en scène aujourd'hui, écrit Isabelle Barbéris, consiste à rapprocher des éléments hétérogènes, séparés par la géographie, l'histoire et les cultures, et à produire du sens par un jeu de relations intempêtes » (p. 27). Cette affirmation franche et provocatrice, pour volontairement réductrice qu'elle soit, désigne nettement une autre conception de l'art de la scène : l'unité garantie par le texte ou la vision d'un artiste metteur en scène n'est plus indispensable à la construction d'un spectacle ; pour autant, le rituel identitaire regretté par Florence Dupont n'est pas de nouveau convoqué ; l'acteur agit comme médiateur, proposant au spectateur une confrontation avec l'informe, le divers, le hasard et le non-linéaire. Dépourvu de rôle, il devient passeur, transcrit les contradictions et les

7. D. Guénoun, « Pour le théâtre, merci Aristote », *Le Monde*, « Le Monde des livres », 26 oct. 2007.

tensions qu'il éprouve dans le monde : « Jouer ne signifie plus incarner, interpréter, mais *faire jouer, mettre en jeu*, intensifier les différences, raccorder les écarts, montrer les sutures, créer des ondes de choc » (p. 184).

La fin du paradigme illusionniste n'est certes pas nouvelle, et l'auteur rappelle les grandes étapes de sa destitution. Mais l'essentiel des mutations qu'elle expose ne l'est pas non plus, comme elle le suggère en rappelant que l'exploitation et l'actualisation du « mythe de la vie » sur la scène s'inscrit dans le sillon tracé par les avant-gardes américaines et européennes à partir de la fin des années 1960. En revanche, les artistes dont est ici analysé le travail se singularisent par leur approche métacritique de la « vie » sur le plateau. Dans une série de spectacles très récents, Isabelle Barbéris repère en effet des mécanismes qui conduisent à une mise en scène explicite de la dimension vivante de l'acteur, sans que pour autant cette « vie » soit exaltée à la façon d'un théâtre de la cruauté. C'est cette combinaison entre surdétermination du *bios* de l'acteur et minoration – mise en sourdine ou dérision ironique – de son corps ou de son énergie qui constitue l'originalité des formes qu'elle étudie. La spontanéité de l'acteur est souvent mise en jeu, mais pas en spectacle. La manifestation de la « vie » peut passer par la confrontation, sur le plateau, du corps vivant de l'acteur avec des symboles de l'œuvre – sédimentations d'objets culturels, éléments symboliques réifiés. C'est le cas par exemple dans *Maîtres anciens. Comédie*, présenté par Manu Laskar au Palais de Tokyo en 2009. Le metteur en scène reprend le titre du roman de Thomas Bernhard et confronte deux interprètes nus aux œuvres gigantesques de Tinguely et de Michel Blazy. Dans *Blektre*, performance d'Yves-Noël Genod (2008), la scène est encombrée d'objets, vestiges de la société de consommation, fragments kitsch : « l'illusion théâtrale fait place à un théâtre d'illusions mortes, rebus en souffrance tantôt ignorés et inutiles, tantôt exploités par les interprètes, qui sont eux-mêmes là comme des résidus de présence » (p. 98). Dans un tout autre dispositif, la compagnie Les Chiens de Navarre, dirigée par Jean-Christophe Meurisse, concentre sa recherche sur la mise en jeu sans limites de l'acteur, que l'auteur rapproche de la figure du *trickster*, bouffon de la culture des Indiens Winnebagos étudié notamment par Carl Gustav Jung et Paul

Radin⁸. Les interprètes des Chiens de Navarre jouent à se révolter contre les conventions en les boursouflant, dans un rythme sans cesse relancé. À l'opposé, Loïc Touzé propose une approche de la danse qui tente de refuser la chorégraphie. Même en groupe, les interprètes sont perçus comme des singularités dansantes, confrontées à l'exigence de réaliser un mouvement qu'ils ne savent pas faire, à manifester le désir de faire sans achever l'action. Si, dans toutes ces démarches, la dimension vivante du corps est donnée à percevoir, ce corps n'est jamais exposé comme performant. Souvent, au contraire, il est comme retenu, dans des mouvements inachevés, flottants ou mous. Ainsi dans *Maîtres anciens* de Manu Laskar, « tout se passe comme si la tension entre l'œuvre et la vie se manifestait par rétention et par décharge, par symptômes non spectaculaires, au travers des mouvements amniotiques et embryonnaires des interprètes » (p. 33).

Si elle laisse à ces démarches artistiques toute leur singularité sans chercher à les unifier artificiellement, l'auteur met en lumière, dans toutes ces formes distinctes, les traces d'usages communs de la scène, dessinant les contours d'un nouveau rapport du metteur en scène au spectacle et à ses interprètes, des interprètes au spectateur, et de l'image scénique au monde. Il ne s'agit pas de produire un artefact inouï ou de diriger la composition d'un mouvement suggestif ou poétique : le metteur en scène ne propose ni vision ni interprétation, il organise des rencontres entre des acteurs et des objets, ou bien lance les consignes d'une improvisation. L'œuvre n'est pas la visée de cette démarche qui se comprend comme processus : l'art vivant interroge sa légitimité dans un monde où la « vie » est devenue une marchandise, un slogan publicitaire, un spectacle. Que serait une « vie » débarrassée du spectacle ? Telle est au fond la question paradoxale que pose la jeune scène ici examinée. Cette exigence problématique entraîne le retrait du spectaculaire et des « images » scéniques au profit de la performance de l'acteur ou des acteurs. Seul s'expose aux spectateurs le jeu, autrement dit la tentative de dire ou d'interagir, celle de raconter ou de faire.

8. C. G. Jung, C. Kerényi et P. Radin, *Le Fripon divin. Un mythe indien*, Genève, Georg, 1958.

Plus d'image, plus de fable, plus de récit, mais des actions : ce qui est montré, ce n'est plus une succession cohérente, mais une profondeur de strates superposées, agglutinées par le mouvement et parfois la parole de l'acteur. Ce dernier n'incarne plus un personnage, mais il assure une médiation entre des spectateurs et un univers de sens à construire. Ce sens, aucune transcendance – vérité philosophique ou politique, vision esthétique – ne vient le garantir ; il est proprement immanent, contenu dans la seule nécessité perçue – ou non – par le spectateur de sa coprésence avec l'acteur.

Rien d'autre n'est donc mis en scène que l'action d'un acteur, dans une forme de tautologie spectaculaire. Le fondement même de ce qui constituait la fonction du metteur en scène dans les théâtres d'art du *xx^e* siècle a d'une certaine façon disparu : ni réel à imiter, ni idée à matérialiser, ni lecture à actualiser. Et pourtant il y a bien mise en scène, puisqu'il y a production d'expérience et d'effets de sens à partir de l'organisation d'une coprésence entre acteur et spectateur. Définition minimale, peut-on dire, d'un art qui cherche son socle en prenant le risque de ses limites. Et l'on est frappé par les échos entre ces pratiques contemporaines, ultime recours d'un art désormais séculaire à l'heure de l'essoufflement possible, et les dispositifs développés par le théâtre de l'époque moderne, dans une phase de construction de l'art dramatique : le théâtre dans le théâtre au tournant des *xvi^e* et *xvii^e* siècles en Europe. Il s'agit alors plutôt de trouver la forme et la légitimité d'un art jeune, hérité de l'antiquité profane, et vivement attaqué par l'Église. Dans les deux cas, on observe un retour des artistes sur les mythes encadrant leur art, qui deviennent objets de la représentation ou de la performance.

À l'époque moderne, le mythe sous-jacent est celui de l'illusion – le théâtre est pensé comme imitation du réel, forme de rêve éveillé. Mettre sur la scène l'image ou le discours dominant sur la nature et les mécanismes du spectacle vivant, c'est alors produire le simulacre d'un simulacre. Dans le spectacle contemporain, il s'agit d'avantage d'organiser la manifestation d'une manifestation, la présence d'une présence. L'un et l'autre de ces dispositifs enferment le spectateur dans un cercle tautologique qui éloigne les référents possibles et engendre la mise en doute du réel – le monde

ou la « vie ». L'époque baroque, structurée par une croyance transcendante, unifie la représentation dans la boucle d'un drame résolu, tandis que l'acteur contemporain assume l'absence de tissu conjonctif, substituant à la construction d'un système sémiotique à déchiffrer celle d'un surplace phénoménologique : le spectateur ne peut que percevoir l'action de l'acteur sans qu'elle fonctionne comme signe à interpréter. Si le deuxième dispositif est donc par nature moins lisible que le premier, il n'en reste pas moins similaire dans son fonctionnement. L'enjeu est toujours celui de la définition et de la légitimation d'une pratique en mutation. Parce que les représentations de l'art du théâtre changent, ses formes d'auto-réflexivité évoluent aussi. Chacun de ces dispositifs révèle en effet le mythe sous-tendant sa pratique : mythe de l'illusion édifiante depuis l'époque moderne jusqu'au naturalisme de la fin du XIX^e siècle, mythe de la vie dont les premiers soubresauts datent du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Par ricochet, la réflexion d'Isabelle Barbéris amène à repenser l'histoire du théâtre en y identifiant les récits de légitimation structurant sa pratique : la fin des grands récits analysée par Jean-François Lyotard s'accompagne de la fin d'un paradigme justifiant le théâtre par son effet sur la connaissance du monde, au profit d'un autre paradigme sauvant le spectacle par sa dimension vivante. Plutôt qu'un outil de connaissance du monde, la performance vivante devient une arme critique face à un monde qui a perdu sa crédibilité. Si le « mythe » change, le mécanisme autoréflexif est récurrent. Cette récurrence ne doit pourtant pas être perçue comme pièce à charge contre la vitalité de la mise en scène ; au contraire, sans doute faut-il y voir le signe du dynamisme de l'art.

Aux « mythes » qui nourrissent ces pratiques qu'elle considère comme novatrices, Isabelle Barbéris oppose, en suivant la terminologie de Duvignaud, les « idéologies » délétères qui pèsent sur d'autres démarches. Alors que les artistes qu'elle défend opèrent un travail de construction poétique à partir d'une exploitation-démystification du « mythe » dont ils héritent, celui d'un théâtre vivant, les seconds fondent leur démarche sur une idéologie néo-platonicienne que l'auteur entreprend de démonter. Chez Romeo Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio dans le champ de la performance, chez Edward Bond du côté de l'écriture dramatique, elle

montre que l'image scénique est toujours construite comme la manifestation visible d'une vérité abstraite et mystérieuse, informulable et irréprésentable, une vérité sacrée que le spectateur est condamné à ne jamais saisir. Ces « nouveaux théologiens de la scène » substituent aux images fausses véhiculées par les médias et les représentations sociales des images « vraies », développant une « esthétique du choc » qui vise à confronter le spectateur à un inconnu qui restera inconnaissable. À partir d'une même critique du spectacle, la jeune scène et les « briseurs d'images » produisent donc des spectacles opposés : là où les uns proposent au spectateur une errance incertaine en compagnie d'un acteur-passeur s'interrogeant sur la place et la nature de sa « vie », les autres imposent au public la violence d'un face-à-face aveugle avec une transcendance autoproclamée.

À l'issue de ces analyses, il apparaît que cette crise du théâtre est certes avant tout mise en doute de la légitimité d'un art vivant face à la multiplication des images médiatisées, mais que peut-être se profile à l'horizon de cette opposition topique entre présence vivante et image morte une crise plus profonde, qui touche à l'idée même de représentation. La mise en évidence d'une partition entre artistes iconoclastes et pratiques métacritiques amène à penser que, au sein même de l'art théâtral, s'est immiscé un doute néo-platonicien quant à la légitimité ontologique de l'image. Accepter le simulacre, le statut d'une image qui soit intermédiaire entre l'être et le non-être, sans l'indexer à une finalité morale, c'est mettre en danger la possibilité d'une position de contrôle, d'une position d'autorité ou de souveraineté. Derrière la défense esthétique d'une jeune scène en voie de reconnaissance institutionnelle face aux têtes d'affiche des théâtres publics, se lit ainsi en creux une axiologie politique de la création scénique contemporaine. Alors que les deux familles d'artistes se réclament d'un même héritage, celui de la tradition antimimétique et de la mise en cause du textocentrisme, Isabelle Barbéris met au jour une dissymétrie dans la fidélité à cette lignée esthétique : la critique de l'illusion réaliste, puis le décentrement du texte procédaient notamment d'une mise en cause de *l'auctoritas* – celle du référent réel ou celle de la vérité du texte ; or, par un mouvement de retour, des artistes comme Romeo Castellucci ou Rodrigo

García rétablissent une autorité transcendante en instaurant un référent idéal derrière leurs images.

L'auteur rapproche ainsi des démarches habituellement catégorisées dans des champs distincts du spectacle vivant – danse, théâtre, performance –, invalidant les taxinomies habituelles pour mieux saisir ce qui, aujourd'hui, contient les ferments d'une évolution des arts de la scène. Cet ouvrage met ainsi en évidence le dynamisme d'un art qui poursuit un processus de mutation entamé il y a maintenant une trentaine d'années. Car la création de collectifs – comme le groupe T'Chang autour de Didier-Georges Gabily – ou les trajectoires individuelles en marge des institutions – telle celle d'Armand Gatti – ne datent pas d'aujourd'hui, pas plus que les pratiques mettant en avant l'acteur au détriment du texte – que l'on pense par exemple aux performances du Living Theatre dans les années 1960. Épuisant les pratiques initiées par leurs aînés, partant d'une définition ouverte de la nature de leur art, les jeunes compagnies dont parle Isabelle Barbéris se démarquent par la dimension autoréflexive de leur travail. Confrontés à la mise en cause du spectacle vivant, ces artistes jouent avec les mythes et les idéologies dont ils héritent pour tenter de retrouver la source fondamentale de leur art : ludisme et médiation par l'image, présence du corps vivant et co-production du sens avec le spectateur. Plutôt qu'une table rase, ils proposent une mise en jeu des traditions, à rebours de toute posture de rupture avant-gardiste. C'est dans ce geste de redéfinition sans discontinuité que gît la vitalité de ces artistes, qui poussent la critique de l'illusion jusqu'à résister à la tentation du meurtre des pères.

Tiphaine KARSENTI