

Pour une approche sémiologique de la réception postdramatique *di Adeline Thulard*

Notes de lecture sur : Catherine Bouko, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Éd. Peter Lang, Bruxelles 2011.

Dans son ouvrage *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*¹, Catherine Bouko a pour objectif de définir un processus de réception sémiotique des formes contemporaines. Elle affronte en conséquence deux questions cruciales : celle du postdramatique comme genre constitué, et celle de la capacité de la sémiologie à prendre en compte une expérience réputée plus sensible que signifiante. C'est en répondant à la première qu'elle élabore sa thèse : les formes étudiées, dont de nombreux exemples étayaient le raisonnement, ne sont pas des représentations d'une réalité extra-scénique portée par un texte, contrairement au théâtre dramatique. Cette absence provoque un choc chez le spectateur, l'amenant à adopter une « pensée iconique », non-sémiotisante, qui sera ensuite relayée par un processus de dramatisation. Catherine Bouko tente d'inscrire cette théorie dans une perspective concrète, prenant en compte le spectateur réel, c'est-à-dire dont la perception est déterminée socio-culturellement, marquée par un système de « cadres » qui sont subvertis par les formes en questions. L'auteure inscrit ainsi la sémiologie dans l'expérience, évitant l'écueil d'un discours théorique abstrait. Elle affirme également par-là l'aptitude de cette discipline à englober l'expérience phénoménologique qui apparaît dans la notion de « pensée iconique ».

¹ C. Bouko, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Éd. Peter Lang, Bruxelles 2011.

L'objectif scientifique et esthétique est de situer le postdramatique dans le paysage contemporain, en le définissant à partir d'une réévaluation de Lehmann² mais également en le comparant au drame pour montrer leur possible coexistence. Ces formes répondraient à la crise de la représentation en l'abandonnant, alors que les œuvres dramatiques du "drame-dans-la-vie", telles que définies par Jean-Pierre Sarrazac, tentent de la repenser. L'auteure, en construisant un discours critique sur ces œuvres veut également permettre au "public" de celles-ci de se constituer. Elle reprend ici les arguments avancés dans *Le Cas Avignon 2005*³, qui évoquait les problèmes engendrés par le refus des critiques journalistiques à produire un discours esthétique sur les œuvres postdramatiques. Elle s'attache donc scrupuleusement à définir ce "genre" en le différenciant du genre dramatique et en montrant en quoi leurs différences au niveau de la question de la représentation sont cruciales pour comprendre les modifications apportées au signe, et pour analyser le processus sémiotique.

La démonstration est balisée de nombreuses références aux différents acteurs des théories sémiologiques théâtrales ou non, et théories linguistiques qui les inspirent : Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Marco de Marinis, Umberto Eco, Charles Peirce. L'auteur s'arrête également sur les concepts clés des études théâtrales (théâtre, performance, théâtralité), opérant souvent des raisonnements par la négative en se confrontant au modèle dramatique. Il en résulte une analyse complète, très abondante en références, revenant toujours au point crucial de la réflexion : la question de la représentation.

Dans une première partie, Catherine Bouko affronte la question du postdramatique comme genre, en reprenant notamment les analyses

² H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002.

³ *Le cas Avignon 2005*, coordonné par G. Banu et B. Tackels, Éd. L'Entretemps, Montpellier 2005.

d'Hans-Thies Lehmann et les critiques qui lui ont été adressées⁴. Lehmann se proposait en effet de définir ce type de théâtre, par des délimitations historiques et esthétiques qui se sont révélées insuffisantes et trop larges. Il s'agit donc de questionner de nouveau la légitimité du postdramatique, et tout d'abord comme appellation. L'auteure passe en revue les autres termes utilisés pour décrire les spectacles en question (théâtre de la présence, théâtre des images), de manière à revaloriser la notion de postdramatique. Celle-ci désigne la spécificité esthétique des formes, entre la représentation et la performance. La délimitation historique du genre est également repensée en écartant les spectacles créés avant les années quatre-vingt, se concentrant sur la seconde génération « née en même temps que les nouvelles technologies » (p.30). L'objet de ce chapitre est plus particulièrement de trouver un « paradigme discriminant », permettant de « classer » les spectacles, tout en restant assez flexible pour accueillir des formes caractérisées par leur liberté. C. Bouko analyse en ce sens les effets de l'absence de texte comme centre névralgique de la scène, notamment sur la théâtralité. Les formes contemporaines scéniques développeraient une théâtralité particulière, qui n'est pas marquée par la symbolisation, c'est-à-dire par la transformation des éléments scéniques en signes faisant passer l'action scénique de la fiction à la représentation, mais par l'aspect pulsionnel jouant plutôt sur la performativité. Le signe n'est plus dramatique car il n'est plus signe « pour » quelque chose, il existe dans sa matérialité. Cette dimension se manifeste dans le dynamisme interartistique de la scène, à travers un jeu sur le texte comme matériau, sur la dramaturgie visuelle et sur le corps : « Le cœur du théâtre postdramatique ne réside pas strictement dans le texte-matériau mais dans la recherche d'un langage indépendant de l'autorité du texte au moyen d'un dispositif scénique interartistique » (p.45).

⁴ Voir C. Bident, «Et le théâtre devint postdramatique: histoire d'une illusion», *Théâtre/Public* n°194, pp. 76-82 et C. Biet, C. Triau, « *Postdramatique* » in *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris 2006, pp. 887-920.

L'auteure, pour comprendre l'impact de l'absence de texte fédérateur, compare les modèles spectaculaires dramatique et postdramatique. La relation établie entre le spectateur et l'acteur-personnage est toujours médiée dans le drame: l'acteur ne s'adresse jamais en tant que tel au spectateur, s'il le fait, c'est à travers une fictionnalisation de celui-ci. Le théâtre postdramatique manipule la relation spectaculaire à travers un travail sur le texte. Les signes linguistiques ne composent plus un discours, ils sont isolés par une accentuation de leur matérialité à travers un travail sur la voix, sur le corps. L'auteur évoque ici les travaux de Tadeusz Kantor, qui a toujours affirmé que le texte spectaculaire ne devait pas suivre le texte écrit, et demandait à ces acteurs de ne pas le " jouer ". Celui qui est en charge d'énoncer le texte change aussi: de même que dans le drame contemporain, le personnage se dissout au profit de figures, d'identités scéniques ou des performers. Ce jeu entre représentation et performance est également visible dans l'organisation des éléments scéniques qui composent une « dramaturgie visuelle » (le terme de dramaturgie n'est pas ici discuté), marquée par une esthétique de l'intensité, du plein au vide. Ce type de composition scénique n'est pas régie par l'idée d'action et de déroulement mais plutôt par une dynamique de l'image, des images, se succédant les unes aux autres. La perception du spectateur est alors flottante, il laisse errer son regard sur les divers éléments, choisissant de le construire comme il le souhaite. Enfin, le corps du performer se montre dans son organicité, dans sa réalité. Il n'est plus soutenu par un " discours " dominant, il est chair, présence physique sensible, sensuelle, imparfaite, handicapée : toujours entre représentation et performance.

Le type de théâtralité exhibée dans les formes postdramatiques, jouant sur la représentation et le réel, s'impose à tous éléments du spectacle, transformant les signes dramatiques transparents, identifiables comme symboles, en signes postdramatiques opaques.

C'est donc à partir de l'étude du signe postdramatique que Catherine Bouko commence sa deuxième partie, consacrée au processus sémiotique. Elle précise alors son approche de la sémiologie en se démarquant des débuts de celle-ci dans les études théâtrales, très influencés par les théories linguistiques. En effet, dans le théâtre étudié, les signes non-linguistiques prévalent sur les signes linguistiques et il s'agit plus de comprendre comment se forme le sens plutôt que d'identifier le sens lui-même. Cette démarche nécessite une réévaluation des théories du signe pour « déterminer comment celles-ci peuvent prendre en compte la particularité des signes postdramatiques alors qu'elles sont dominées par les théories linguistiques et la dimension narrative de la représentation dramatique » (p. 121). L'auteure passe en revue ces théories, s'appuyant surtout sur les analyses d'Anne Ubersfeld, en opérant une démonstration par la négative. Chaque étape de la comparaison permet finalement de montrer que ces théories basées sur un signe " pour " quelque chose, donc sur le présupposé que la scène représente une réalité extra-scénique, ne peuvent convenir à l'étude du postdramatique. Selon celles-ci, le centre du processus sémiotique réside dans l'interprétation du signe et par conséquent sur l'importance du signifié par rapport au signifiant : c'est le contraire qui se met en place dans les écritures scéniques. Le signe postdramatique n'est pas fixe, il ne peut être échangé pour un autre puisque c'est sa matérialité en tant que signifiant qui importe ici. Catherine Bouko revient plus longuement sur la question de la négativité du signe théâtral, dont la subversion a des conséquences importantes sur la perception du spectacle. L'objet perd sur scène sa dimension réelle pour devenir objet scénique, fiction, signe. Ce mécanisme au théâtre, lié à la double nature de l'objet théâtral à la fois réel et fictif est essentiel dans les phénomènes d'illusion et d'identification : « le spectateur appréhende le monde de la scène comme un monde possible (identification à l'illusion), tout en étant conscient que ce monde perçu ne s'inscrit pas

dans le réel (dénégation) » (p.127). Cette négativité du signe est remise en cause par l'accent sur la matérialité dans le postdramatique, montrant ici de quelle manière ce théâtre subvertit les règles de perception habituelles pour le spectateur dramatique, l'obligeant à repenser son regard.

Catherine Bouko trouve alors dans les théories de Charles Peirce un modèle qui ne s'attache pas simplement à la signification mais au type de rapport entre le sujet et le signe. Le modèle de Peirce identifie trois types de rapport au monde : la priméité marqué par les sensations et l'émotion, la secondéité relève de notre regard habituel sur les choses, la tiercéité est du domaine de la pensée. Ceux-ci, liés aux trois catégories du signe de Peirce permettent une multitude de niveaux d'interprétation de la réalité. Dans le théâtre dramatique, la combinaison de ces éléments met en avant les fonctions principales du signe : fonction mimétique, de narration et autonome. Le postdramatique en revanche joue sur la « dégénération » de ce système, lorsque l'interprétation est interrompue par un choc : celui-ci peut être sensoriel, relevant de la priméité (un son strident qui “ interrompt ” la perception), ou bien lié à la connaissance, révélant l'absence de code adapté pour interpréter. Ces chocs amènent le spectateur à la « pensée iconique ».

La pensée iconique serait alors ce mystère du sens “ caché ”, ce que le spectateur peut voir “ sous la surface des choses ” dont parlent les artistes, cette capacité à “ voir l'invisible ”. Elle peut également être rapprochée de la notion de réception poétique, s'opposant à la réception symbolique, interprétative. Catherine Bouko nous donne alors une série d'exemples à partir du spectacle *The Porcelain project* de Grace Ellen Barkey où les objets (en porcelaine) sont tirés de leur contexte, enlevés à leur fonction pragmatique. Cet usage détourné empêche le spectateur de les interpréter, subvertissant en cela la dimension mimétique du modèle dramatique selon le système de Peirce. En jouant entre le

symbolique et le poétique, ce sont donc les habitudes de perception du spectateur qui sont remises en cause. Le choc ressenti en l'absence de code adapté entraîne également chez celui-ci une « dramatisation réflexive », interrogeant les modalités de perception.

La pensée iconique, cependant, ne dure pas, elle est rapidement relayée par une sémiotisation que Catherine Bouko désigne comme « dramatisation » sans préciser s'il s'agit là d'un processus en rapport avec le drame, ou éventuellement en rapport avec la dramatisation freudienne en jeu dans la formation des rêves. L'auteure s'intéresse ici principalement aux théories de Patrice Pavis et Umberto Eco, qui tentent de prendre en compte le contexte social dans le processus de création de sens. La dramatisation consiste dans l'identification d'isotopies, principalement thématiques et multisensorielles dans le théâtre étudié, ayant une dimension allégorique par rapport à l'interprétation en acte dans le dramatique. Elle reprend le modèle d'Umberto Eco du *Lector in fabula* pour montrer de quelle façon se créent ces isotopies, selon des systèmes de compétences culturelles, linguistiques, encyclopédiques. Ces compétences, dans le cadre d'une réception dramatique, servent à faire des hypothèses de lecture sur les mondes possibles représentés au travers de scénarios. De façon un peu réductrice on peut dire qu'il s'agit de tenter d'anticiper l'histoire. Dans le postdramatique, ces compétences sont essentielles : elles sont activées par le spectateur mais abandonnées puisqu'il ne peut anticiper l'histoire. C'est la prise de conscience de l'inutilité de ce processus de « lecture », de réception, qui permet au spectateur d'arriver à la pensée iconique. La dramatisation s'appuie aussi sur ces compétences, qui permettent d'identifier les isotopies thématiques et multisensorielles pour décrypter la vision du monde en jeu dans le spectacle. Catherine Bouko, pour compléter son modèle, fait ensuite appel à la théorie des vecteurs de Pavis. La réception est marquée par deux types de vecteurs : d'intensité et de signification (correspondant à l'opposition entre symbolique et poétique, mais

également aux processus « normal » et « dégénéré » de Peirce). Ce modèle, selon Pavis, permet de prendre en compte l'expérience phénoménologique de la réception, à travers les vecteurs d'intensité et de montrer que celle-ci ne s'oppose pas à la sémiologie, représentée par les vecteurs de signification. Cependant, la phénoménologie n'est pas ici contemplation mais expérience active et réflexion sur son propre regard selon Bouko. On peut se demander dans quelle mesure pendant le spectacle, le spectateur est à même de penser sa propre perception et s'il ne s'agit pas plutôt d'une réflexion a posteriori. On peut également ajouter ici que l'expérience phénoménologique, sans relever de la pensée construite et démonstrative n'est pas seulement contemplative comme on peut le penser en la définissant un peu vite: dans certaines expériences comme celles décrites par Bachelard⁵ elle est résolument active. La question de la chronologie de la réception est également évoquée par l'auteure : dans le modèle de Pavis, la sémiologie suit la phénoménologie. Cependant, Catherine Bouko rappelle que tout regard est toujours d'abord sémiotisant et interprétatif : il n'y a pas de regard " neutre " sur le monde. Il serait donc plus juste de dire que l'expérience phénoménologique, résultat d'une impossibilité à interpréter, constitue le second moment de la réception suivi finalement de la dramatisation. La question d'une chronologie de la réception est toujours délicate puisque, pour reprendre le modèle de l'auteur, les vecteurs d'intensité et de signification se mêlent dans les images et ne se succèdent pas.

Le processus sémiotique est alors complet, correspondant à un « spectateur idéal ». La troisième partie de l'ouvrage tente de reprendre les différentes étapes de celui-ci en l'inscrivant dans la réalité concrète du spectateur assis dans la salle de spectacle. L'objectif est de montrer que ce modèle est réel et partagé, et par là, de constituer un " public "

⁵ Voir notamment : G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957) et *La poétique de la rêverie* (1960).

du postdramatique abandonné par la critique. L'auteure interroge d'abord la notion de communication souvent utilisée pour décrire le rapport scène-salle, en se demandant notamment en quoi consiste la " réponse " du spectateur dans celle-ci. Elle reprend ici les recherches les plus récentes de Marie-Madeleine Mervant-Roux⁶ sur la façon dont le regard et l'écoute répercutent les émotions du public sur scène.

Pour comprendre ensuite les conditions de réception du spectacle postdramatique, Catherine Bouko étudie les « cadres » de réception du spectateur. Celui-ci, à partir du moment où il entre dans la salle de spectacle, subit des contraintes : il décide de respecter des règles, pour que l'évènement théâtral ait lieu. Ces contraintes concernent d'abord le cadre spectaculaire : la loi de l'observation (et par conséquent de la non-intervention) et du respect de l'illusion (c'est-à-dire de la différence entre les espaces de la fiction et du réel). Le second cadre auquel il est soumis est subverti dans le postdramatique : le cadre théâtral, dont il a déjà été question dans la première partie de l'ouvrage, impose une relation médiée entre la scène et la salle. Cette relation médiée détermine le mode d'adhésion du spectateur au spectacle à travers le principe de simulation : le spectateur sait qu'il s'agit de fiction sur scène mais il doit faire semblant " d'y croire " (ce qui lui permet notamment de s'identifier au personnage). S'il n'y a plus de fiction portée par un texte, il n'y a plus de cadre théâtral. Le troisième cadre, dramatique, est évidemment subverti. Ces trois cadres sont en réalité des compétences, connaissances du spectateur qui lui permettent d'appréhender la représentation théâtrale. L'absence de l'un de ces cadres empêche le spectateur de saisir les images et l'amène à la pensée iconique. L'auteure se réfère également à un « cadre primaire », qui serait en quelque sorte le cadre de la réalité, la perception habituelle du specta-

⁶ Voir notamment : M-M. Mervant-Roux, *L'assise du théâtre / Pour une étude du spectateur*, CNRS édition, Arts du spectacle/Spectacle, histoire, société, Paris 1998 et M-M. Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, L'Harmattan, Paris 2006.

teur-sujet dans la quotidienneté. Celui-ci est relayé par un cadre secondaire (spectaculaire, théâtral et dramatique) lors de la représentation, le passage de l'un à l'autre étant désigné par le terme *keying* (la réalité est reprise sur scène " hors contexte "). Le spectacle postdramatique ne respecte pas le cadre dramatique, c'est-à-dire les conventions propres à la représentation. Le *keying* n'a pas lieu ici puisque le lien entre le premier cadre et le second est subverti : il n'y a pas de représentation extra-scénique. Un troisième cadre se met alors en place, correspondant à la dramatisation, permettant au spectateur d'identifier les isotopies, et de structurer sa réception. Celui-ci permet également de conserver théoriquement l'individualité du processus, puisqu'il dépend de chacun. Catherine Bouko, en prenant en compte le spectateur concret, conditionné socio-culturellement, montre de quelle manière son étude de la réception vient s'inscrire dans des conditions de réception réelles.

En partant de l'ouvrage de Lehmann, C.Bouko évite les écueils de son prédécesseur, et notamment la perspective esthétique de l'école de Francfort mettant l'accent sur le rapport entre l'art et la société, qui avait amenée Lehmann à des analyses du signe et de la société des médias réduisant la portée des œuvres à une critique politico-sensorielle. C'est à travers l'analyse de la réception que cette portée pouvait être élargie.

Cette troisième partie permet à l'auteure de démontrer que l'expérience sémiotique décrite correspond à la réception non plus du spectateur mais du public, dans la mesure où elle repose sur un système de règles partagées. L'auteure parvient donc à montrer la validité d'une approche sémiotique inscrite dans le réel, et prenant en compte l'expérience sensible. A l'inverse cependant, comme si chaque méthode choisie entraînait son abus, chez Catherine Bouko c'est la sémiologie qui est " envahissante ". L'auteure parvient à son but, c'est-à-dire proposer un modèle de réception, alors que la perspective esthétique de

Lehmann n'est pas complète, mais l'abondance des références aux différents systèmes de la sémiologie, théâtrales et non-théâtrales, noie le discours dans une marée de concepts toujours difficiles à saisir : signe, signifiant, référent, signifié, interprétant, priméité, secondéité, tiercéité, icône, symbole... Les théories de Saussure, d'Ubersfeld, de Pavis, de Marco de Marinis, d'Umberto Eco, de Peirce sont reprises et analysées. Il est louable et nécessaire de s'y confronter pour inscrire la réflexion dans une généalogie et prendre en compte le travail de ses prédécesseurs mais quelque fois la pensée semble tourner en rond autour de ces références qui sont, de plus, souvent écartées. Il s'agit là du principe de l'ouvrage, de penser un modèle postdramatique à partir du dramatique et donc de montrer l'invalidité du second pour le premier, mais ces raisonnements par la négative sont assez répétitifs.

L'auteure parvient cependant à utiliser la sémiologie pour décrire une forme dont le sens échappe souvent, en prenant en compte cet aspect de la réception. Elle affirme avoir trouvé dans ce type d'analyse un moyen d'inclure l'expérience phénoménologique, tout en inscrivant son discours dans une étude du spectateur réel, c'est-à-dire déterminé. Il est vrai que traditionnellement les penseurs de l'esthétique phénoménologique veulent libérer l'analyse esthétique des questions socio-culturelles et historiques, de manière à approcher l'œuvre sans connaissances préalables, pour la rencontrer ontologiquement. Cet aspect de la phénoménologie n'est pas présent dans les analyses de Bouko, puisqu'elle tente de l'inscrire dans un processus de production du sens, et que le premier rapport à l'image, comme évoqué plus haut, n'est jamais " neutre " : le spectateur tente d'abord de reconnaître et d'interpréter les signes mais l'absence de codes à sa disposition pour déchiffrer les signes l'amènent à une pensée iconique. La description qu'en fait l'auteure, nous porte à penser qu'elle la considère comme une expérience phénoménologique, dans le sens d'un rapport non sémiotisant à l'image : l'idée de priméité de la pensée iconique correspond

d'ailleurs bien aux descriptions phénoménologiques, liées à la sensation, à l'émotion. L'essence de la relation esthétique est bien représentée dans l'ouvrage par ce phénomène, même si la pensée iconique ne constitue pas une fin en soi. Enfin, cette nouvelle sémiologie, capable de prendre en compte l'expérience sensible de l'œuvre, de lui donner sa place dans l'analyse, semble une tentative pour évincer l'analyse phénoménologique, dont la définition est plutôt réductrice au cours du raisonnement.

La deuxième étape, celle de la reconstruction du regard dans un processus de sémiotisation, pourrait être remise en cause, ou réévaluée comme postérieure au spectacle, du moins dans sa formulation. On peut remarquer l'impossibilité à verbaliser son expérience pour le spectateur dans l'immédiat, ce qui est lié à l'intensité de la réception émotionnelle, à l'importance de la pensée iconique. C. Bouko ne précise pas dans son ouvrage de quelle manière les deux étapes sont liées, si ce n'est en insistant sur le fait que le sujet ne peut rester longtemps sans sémiotiser, et qu'il est toujours amené à chercher un sens à ce qu'il voit. De même, Bouko insiste à juste titre sur la question du regard du spectateur, sa reconstruction, autre processus de sémiotisation, au niveau métathéâtral. Elle affirme que le spectateur réfléchit sur son propre regard. Cette réflexion peut effectivement avoir lieu, mais dans un deuxième temps également, puisqu'elle implique une prise de distance avec le spectacle qui impliquerait que le spectateur sorte des images pour s'interroger sur son rapport à celles-ci. Ainsi, au-delà de l'interprétation, de la réflexion du spectateur sur le spectacle ou sur son regard, ce qui constitue le centre de l'expérience spectatorielle est la pensée iconique, c'est-à-dire l'expérience phénoménologique. Celle-ci n'a rien d'une contemplation, elle est résolument active et mérite une réévaluation, où le côté mystique de l'expérience en jeu, de l'essence de l'être à l'essence du signe ou de l'image, puisse être articulé à la question de la perception comme rapport " toujours d'abord " signifiant.

La définition de Catherine Bouko du postdramatique reprend en grande partie les analyses de Lehmann. L'absence de représentation extra-scénique, qu'elle considère comme la particularité du genre, déterminant la réception marquée par le choc du spectateur devant l'absence de cadrage théâtral et dramatique, ne semble pas si évidente. Les nombreux exemples qui échelonnent le texte montrent que les spectacles n'obéissent plus au texte, que la scène n'est pas déterminée par lui (l'auteure est également attentive au théâtre dramatique, dont l'organisation scénique ne dépend pas non plus toujours du texte). C'est la définition de la représentation qui reste assez floue : dans la *Chambre d'Isabella*⁷ par exemple, on ne peut nier que certains moments soient mimétiques, notamment certains dialoguent même s'ils sont " hors contexte ", puisque l'histoire d'Isabella se raconte au passé et que les personnages ne sont pas " réellement " présents (les personnages qui entourent Isabella sur scène sont déjà morts au moment où elle nous raconte son histoire). D'autre part, l'auteure précise qu'il s'agit bien de représentation, mais pas extra-scénique : « Les créations postdramatique conservent le principe de représentation mais se dégagent de la référence à un univers extra-scénique au moyen du texte comme principe fondateur » (p.39). Elle insiste, ce théâtre « n'abandonne pas la fonction de représentation » (p.39), il l'explore. Le postdramatique comprend toujours une référence au monde, mais elle n'est pas transparente :

La référence au monde ne signifie pas automatiquement une représentation portée par la mimésis, par la *reproduction* d'action existant dans le monde réel. L'enjeu du théâtre postdramatique consiste à fournir une vision du monde qui n'émane pas forcément d'un drame, mais des dimensions visuelles et performatives que le spectacle construit. (p.41)

⁷ Jan Lauwers et Needcompany, 2004.

Le “ type ” de représentation n’est cependant pas identifié. De plus, on peut se demander dans quelle mesure, même dans le spectacle dramatique, il s’agit encore de représenter dans le sens de *reproduire*.

Cette question de la représentation peut être en partie élucidée à la fin de l’ouvrage, lorsque l’auteure évoque un premier cadrage de perception, le cadrage du quotidien, qui est relayé à travers un *keying* par les cadrages seconds au théâtre. Dans le postdramatique il n’y a pas *keying* car il n’y a pas de lien d’interdépendance entre le premier cadre et le second. Il semble que lors d’une représentation, le premier cadre est d’une certaine manière toujours présent dans la salle de théâtre. Notre façon de regarder le monde correspond à notre façon de regarder la scène, notamment grâce au cadre théâtral qui préserve notre adhésion au monde représenté, notre croyance (dans le dramatique). Le spectateur postdramatique voit qu’il n’y a pas représentation et perd en quelque sorte le cadrage théâtral parce que le premier cadrage n’est pas respecté, parce que les images en face de lui n’obéissent pas aux lois de la perception du quotidien. La question est donc de savoir si le choc se produit au niveau du premier ou du second cadrage : est-il lié à l’absence de fiction ou à l’absence de repères réels sur scène, absence de rationalité, de logique, c’est-à-dire au caractère poétique des images ? Celui-ci dépend entièrement du fait qu’il est impossible de regarder la scène postdramatique avec un regard “ quotidien ”.

Je pense qu’il est possible d’inscrire dans le cadre fourni par Catherine Bouko une étude phénoménologique de la réception, pour tenter de comprendre la teneur de la pensée iconique et penser notamment l’émotion en jeu. La conclusion de l’ouvrage rappelle qu’elle est au centre de l’expérience proposée au spectateur : c’est par le renvoi de ses émotions que le spectateur assiste, prend part au spectacle. C’est de cette participation que dépend la réussite du processus sémiotique. De même, sans le choc initial essentiel au reste du processus sémio-

tique, c'est-à-dire sans émotion, il n'y a ni pensée iconique, ni dramatisation.