

Mettre en scène l'événement

Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek...

Sylvain Diaz, Philippe Ivernel, Hélène Kuntz, David Lescot, Tania Moguilevskaïa

DANS **ÉTUDES THÉÂTRALES** 2007/1 (N° 38-39), PAGES 82 À 93

ÉDITIONS **L'HARMATTAN**

ISSN 0778-8738

ISBN 9782930416250

DOI 10.3917/etth.038.0082

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-82.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

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.

Mettre en scène l'événement

Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek...

DES SPECTACLES DE PISCATOR à *11 septembre 2001/ 11 September 2001* de Michel Vinaver, pièce écrite en réaction presque immédiate aux événements de New York, l'inscription du théâtre dans le réel historique et politique constitue un enjeu commun à la mise en scène et à l'écriture dramatique. La volonté de représenter les événements marquants du monde contemporain régit le projet de Piscator, dont certaines idées scéniques travaillent l'écriture théâtrale de Brecht, tandis que le montage auquel recourent Meyerhold et Eisenstein, puis Tretiakov dans ses pièces, est étroitement lié à un contexte politique. C'est dire que l'ancrage dans le réel ouvre une réflexion sur des phénomènes de contagion faisant jouer la mise en scène avec l'écriture dramatique, et sur la possible réinvention du drame sous l'influence d'un théâtre avec lequel il ne coïncide plus toujours. De ce point de vue, il convient de prendre la mesure des effets dramaturgiques qu'ont produits les spectacles documentaires de Piscator. L'écho du théâtre de Piscator, direct dans les pièces documentaires de Peter Weiss, très visible dans les pièces qu'écrit Armand Gatti au cours des années soixante, se fait encore entendre aujourd'hui chez ceux qui, en Russie, revendiquent cet héritage ou, en Europe, chez des auteurs aussi divers que Michel Vinaver, Fausto Paravidino ou Elfriede Jelinek.

Aux origines du théâtre documentaire : le montage

« Ma 'chronologie' commence le 4 août 1914 »¹ : la première phrase du *Théâtre politique* place le séisme de la Première Guerre mondiale à l'origine du projet de Piscator. Face à un tel événement, écrit Piscator, le théâtre apparaît « sans cesse en retard sur le journal » : il représente « des morceaux de l'époque, des extraits d'une vision du monde, mais jamais la totalité, jamais l'arbre complet, des racines à l'extrême pointe des branches, jamais l'actualité brûlante qui vous assaille à chaque phrase lue dans le journal »². Ainsi pensé sur le modèle du journal, le théâtre échappe au drame bourgeois, c'est-à-dire à la petite sphère de la société bourgeoise,

pour tenter de répondre très vite à l'événement, en déployant ses causes et ses effets à l'échelle mondiale.

Cette extension de la scène aux dimensions du monde engage à la fois une conception inédite de l'espace théâtral et une nouvelle forme d'écriture du spectacle. Parce que son théâtre vise à la totalité, Piscator ne saurait se satisfaire de l'espace étroit qu'offre la scène traditionnelle. Les réflexions architecturales qu'il développe, en particulier avec Gropius, aboutissent, en 1927, à la fondation de la première *Piscatorbühne*, installée au *Theater am Nollendorffplatz* à Berlin. La volonté d'inscrire dans une totalité les événements représentés conduit aussi Piscator à utiliser des moyens techniques nouveaux. La scène tournante, les tapis roulants, le recours à des images photographiques et cinématographiques ou à d'autres formes de projections ouvrent le théâtre à des dimensions du monde réel que le drame traditionnel ne pouvait accueillir.

Sur des modes différents, le metteur en scène Meyerhold et son élève Eisenstein mettent, au lendemain de la Révolution russe d'octobre 1917, leurs recherches esthétiques au service de la lutte révolutionnaire. Meyerhold emploie le grotesque, « l'œuvre d'un humour qui associe sans raison apparente les concepts les plus dissemblables », c'est-à-dire le montage des contraires, dans le but de « maintenir [...] chez le spectateur une attitude double à l'égard de l'action scénique »³. Le grotesque se traduit en scène par la schématisation du réel, la stylisation du personnage, souvent traité comme un masque comique, un élément d'une foule et d'un groupe, ou par le recours au mouvement pur. Transformation et substitution deviennent les ressorts d'une intrigue simplifiée, quoique émiétée et surchargée de numéros qui doivent davantage au cirque qu'au théâtre dramatique traditionnel. Des éléments épiques sont intégrés aux spectacles de Meyerhold : prologues, titres, commentaires projetés ou énoncés.

Parallèlement, Eisenstein élabore sa théorie du « montage des attractions » : « Est attraction tout moment agressif du théâtre [...], tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique [...] pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui, [...] une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale »⁴. À partir de cette conception du théâtre comme montage d'éléments qui ne sont pas hiérarchisés, l'art dramatique devient jeu de construction.

L'invention scénique du montage ouvre une véritable réinvention du drame par un auteur comme Tretiakov, qui a collaboré avec Meyerhold et Eisenstein. Tretiakov pratique le mélange des formes, associant comédie satirique, mélodrame, guignol, pièce d'agitation et utopie. Il traite de sujets actuels, l'élan révolutionnaire dans l'Allemagne « fantastique » d'*Entends-tu, Moscou ?* (1923), un accident dû à une fuite de gaz dans l'usine de *Masque à gaz* (1924), un affrontement entre les exploités occidentaux et la population chinoise de *Hurle, Chine !* (1925), en s'appuyant parfois sur des faits divers. Cette « factographie » appelle des personnages nombreux, qui

côtoient des figures représentant la foule : en confrontant des camps opposés, les oppresseurs et les opprimés, l'écrivain de théâtre entend agir sur le monde. L'action, émiettée dans *Hurle, Chine !*, « événement en neuf maillons », avance par bonds, d'un coup de théâtre à l'autre – une série de morts violentes, le retournement final d'une fête bourgeoise en un meeting révolutionnaire... La pantomime est très présente, le comique est intimement mêlé au tragique et les événements dramatiques sont soumis à un commentaire ironique. Le montage est également visible dans le détail de l'écriture, qu'il s'agisse de l'insertion de lettres et de dépêches journalistiques dans *Masque à gaz* ou de l'alternance des répliques de la foule et de fragments d'un poème romantique dans *Entends-tu, Moscou ?*, procédés qui multiplient les points de vue sur les événements représentés.

En Allemagne, *Drapeaux*, en 1924, puis *Malgré tout*, qui marque, en 1925, la naissance du théâtre documentaire, témoignent de la volonté de Piscator d'ouvrir la scène de théâtre à l'histoire et au monde entiers. *Malgré tout* retrace les épisodes décisifs du mouvement révolutionnaire allemand du début de la guerre à l'assassinat de Karl Liebknecht et de Rosa Luxembourg. Le spectacle est issu d'un projet de revue beaucoup plus ample, qui, écrit Piscator, « devait englober les sommets révolutionnaires de l'histoire humaine, depuis le soulèvement de Spartacus jusqu'à la révolution russe »⁵.

Surtout, la mise en scène de l'histoire révolutionnaire se traduit par un refus de la pièce de théâtre traditionnelle, à laquelle Piscator substitue un montage de scènes dramatiques – faisant intervenir des personnages historiques – et de documents historiques : « La représentation dans son ensemble, précise Piscator, n'était qu'un gigantesque montage à partir de discours authentiques, d'articles, de tracts, de photographies, et de films de guerre, de films de la révolution, de scènes et de personnages historiques »⁶. Le terme de « montage », que Piscator emprunte au cinéma naissant, rompt avec une conception organique de la pièce de théâtre, pensée depuis Aristote comme un « bel animal » qui a « un commencement, un milieu et une fin ». À cette forme close en sa complétude, fermée sur elle-même, Piscator oppose un théâtre que l'on peut qualifier d'épique parce qu'il élargit la scène au monde entier, un théâtre qui entreprend de découper le monde pour en réorganiser les fragments sur scène. Le montage rend toutes les libertés possibles dans l'organisation de l'action, du temps et de l'espace, et permet de représenter les événements mondiaux, et les plus déchirants – guerres et révolutions –, sans les enchaîner selon la progression linéaire à l'œuvre dans le théâtre dramatique traditionnel.

Dans la mesure où ils relèvent du théâtre épique, les spectacles de Piscator annoncent les pièces de Brecht. En 1927, Brecht oppose « l'essai de Piscator », où « chaque scène » forme « une totalité animée de sa propre dynamique », à un « théâtre dramatique où tout file vers une catastrophe, où presque toute la pièce a donc un caractère d'introduction »⁷. Ce commentaire annonce le jeu d'oppositions que construit le tableau de *Mahagonny* entre les formes dramatique et épique du théâtre : le système

d'antithèses que propose Brecht met en particulier en regard le « déroulement linéaire » d'une forme dramatique où chaque scène survient « pour la suivante » et le « déroulement sinueux » de la forme épique, où chaque scène importe « pour soi »⁸. Parce qu'il repose sur le montage d'éléments hétérogènes, le travail de Piscator, auteur de spectacles, annonce celui de l'écrivain de pièces de théâtre, ainsi que se désigne Brecht, un écrivain qui s'autorise toutes les ruptures et procède « par retournements et par bonds »⁹, mettant à mal la continuité de l'action dramatique.

Brecht est également sensible à la présence de différentes formes de projections, notamment photographiques et cinématographiques, dans les spectacles de Piscator. *Malgré tout* marque, en Allemagne, la première utilisation dans une représentation théâtrale du cinéma, plus précisément de prises de vue authentiques de la Première Guerre mondiale. Piscator recourt au cinéma comme à un document historique, une archive montrant avec brutalité l'horreur de la guerre. Pourtant, à l'inverse de Piscator, Brecht ne met jamais en évidence les matériaux documentaires sur lesquels il s'appuie, et n'a recours à des images cinématographiques que dans sa deuxième pièce didactique. Encore la projection, dans *L'Importance d'être d'accord*, d'un film montrant les horreurs de l'histoire mondiale demande-t-elle à être interprétée, c'est-à-dire à être mise en rapport avec une fable qui prend la forme d'une enquête sur l'humanité. Dans le théâtre épique de Brecht, la réalité apparaît ou transparait dans les failles de la fable, dans les ruptures qui en brisent la suffisance fictionnelle. Dans un spectacle comme *Malgré tout*, la projection d'images cinématographiques permet à la réalité, écrit Piscator, de faire directement irruption sur la scène de théâtre :

« Pour la première fois, nous étions confrontés avec la réalité absolue, celle que nous vécûmes nous-mêmes. Et cette réalité présentait des moments de tension et des sommets dramatiques identiques à ceux que connaît le « théâtre d'auteurs ». D'elle émanaient des émotions tout aussi violentes. À une condition il est vrai : cette réalité devait être politique. »¹⁰

Paradoxalement, le refus piscatorien de la fiction dramatique est indissociable de la production, par le jeu d'un questionnement politique, d'un effet « dramatique » comparable à celui créé par le « théâtre d'auteurs ». C'est que l'extension du théâtre à des dimensions épiques ne conduit pas Piscator à exclure le dramatique de la scène, mais contribue bien plutôt à le renforcer. L'histoire mondiale est traversée par une immense tension, celle qui oppose les classes en lutte. C'est dès lors sur un mode hyperbolique que le dramatique fait retour dans le cadre épique qu'offre le théâtre de Piscator. Ainsi l'auteur de spectacles tente-t-il de cumuler l'épique et le dramatique, que Brecht s'attache au contraire à distinguer, du moins dans ses textes théoriques : les pièces de Brecht tendent à inclure le dramatique dans le théâtre épique, à subordonner le dramatique à l'épique, modulant ainsi l'antagonisme que pose, par exemple, le tableau de *Mahagonny*.

Le théâtre de Brecht, qui implique un déplacement d'accent du dramatique vers l'épique, donne la priorité à l'épique. Au contraire, l'effet

« dramatique » de *Malgré tout*, les « violentes émotions » que le spectacle a suscitées s'inscrivent dans un projet esthétique qui vise à cumuler, plutôt qu'à hiérarchiser, les effets émotionnels et les effets réflexifs. Du point de vue du jeu du comédien, les spectacles de Piscator semblent à la fois autoriser un jeu empathique et un jeu distancié, alors que Brecht joue sur l'écart qui sépare le jeu identificatoire et le jeu distancié. Du point de vue de la réception, Piscator tente d'obtenir un effet massif de convergence entre émotions et réflexion, alors que Brecht les place, au contraire, en tension. Le théâtre épique de Brecht n'exclut pas les émotions, mais les représente comme transformables, modifiables, modulables, en particulier sous l'effet de la réflexion. C'est dire que Brecht met à jour des contradictions, alors que Piscator tente de cumuler l'émotionnel et l'intellectuel, et cherche à donner l'illusion que le monde entier, et un monde en proie à des crises dramatiques, est présent sur scène.

Telle est l'opposition majeure qui sépare Piscator et Brecht, et qui permet de distinguer des spectacles épiques emportant le spectateur dans une tension croissante et des pièces épiques jouant constamment de la distanciation. Le terme de « distanciation » est équivoque puisque le *Verfremdungseffekt*, effet de dépaysement ou d'étrangéisation, peut aussi bien être produit par l'éloignement que par le rapprochement, par une observation au télescope ou au microscope, qui ont en commun de rompre avec la vision ordinaire. L'essentiel est de trouver la bonne distance, celle qui permet à la réflexion de conserver son autonomie, celle qui évite d'être hypnotisé par le monde. En regard de ce travail d'étrangéisation, le théâtre de Piscator reste dramatique parce qu'il sollicite l'empathie du spectateur, sa participation sur le mode de l'identification. Aux yeux de Brecht, c'est un théâtre qui emporte le spectateur en usant de tous les moyens d'illusion possibles, y compris les plus novateurs. Dans cette perspective, Brecht ne concède à Piscator le mérite d'avoir su « introduire l'électricité au théâtre » que pour se livrer à un commentaire condescendant de ses « essais de mise en scène » :

« On peut poser que les essais de mise en scène de Piscator visent à introduire l'électricité au théâtre, et à amener celui-ci au niveau technique atteint aujourd'hui par la plupart des institutions. Le cinéma permet de rendre plus réalistes les fonds peints et de faire entrer les coulisses dans le jeu théâtral. Le tapis roulant rend le plateau mobile, etc. Ainsi le théâtre se trouve en bonne voie de permettre la représentation de pièces modernes ou une représentation moderne de pièces anciennes. Mais, ce théâtre, *et ce théâtre seulement*, permet-il la naissance de pièces nouvelles ? Exige-t-il que soient écrites des pièces nouvelles ? »¹¹

Les moyens techniques nouveaux auxquels recourt Piscator n'appellent pas de « pièces nouvelles » parce qu'ils visent un effet comparable à celui qu'atteint le théâtre dramatique. C'est pourquoi Brecht attribue moins à Piscator qu'au romancier Döblin la paternité du montage et l'invention d'une forme épique d'écriture. Le roman épique tel que le conçoit Döblin, en opposition au roman dramatique traditionnel, multiplie les matériaux et les formes, mêlant documents, récits, descriptions,

dialogues ou monologues pour tenter de rendre compte de la totalité du monde.

Le théâtre épique de Brecht met en cause les fatalités que la tragédie exalte. C'est ce qui confère aux pièces de Brecht leur dimension politique : il s'agit de rompre avec les fatalités qui pèsent sur le monde. *Homme pour homme*, qui se donne à lire comme un semblant de tragédie, est emblématique de cette rupture. Galy Gay, le personnage à « tête de bois » (« *Charakterkopf* »), le dernier héros tragique du monde occidental, est exécuté sur l'autel de l'armée : simulacre d'exécution, simulacre de tragédie puisqu'il renaît comme une page blanche sur laquelle s'écrit son existence *post-mortem*. Mais cette existence *post-mortem* révèle en Galy Gay un tigre assoiffé de sang, ce qui fait rebondir le jeu, et rend la pièce ambiguë.

Cette ambiguïté productive traverse tout le théâtre de Brecht. C'est un théâtre qui vise à dispenser la lumière, à éclairer le spectateur et le monde, un théâtre des Lumières avec ce qu'elles ont d'impact anti-tragique. Mais il se développe dans un univers particulièrement sombre, où rôde le spectre de la tragédie, notamment à travers la montée des fascismes. Dès lors, il s'agit pour Brecht d'établir une scène de la raison dans une réalité marquée par la montée de l'irrationalisme, d'inscrire la possibilité d'un chemin vers l'humanité dans un monde inhumain, c'est-à-dire de répondre, en suivant d'autres voies que celles empruntées par Piscator, à l'ambition d'un théâtre politique.

Le théâtre documentaire des années soixante

En 1967, Peter Weiss reprend l'appellation générique proposée par Piscator, en intitulant « Notes sur le théâtre documentaire » sa préface au *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*. Les « Notes sur le théâtre documentaire », qui entendent aussi rendre compte de *L'Instruction* (1965), ne portent plus sur des spectacles documentaires, mais sur des pièces de théâtre documentaires dont l'écriture mérite d'être interrogée.

Le théâtre documentaire tel qu'il est théorisé par Weiss revendique l'héritage de Piscator et Brecht, mais travaille aussi à s'en distinguer. « Théâtre du compte rendu »¹², il se resserre autour du document qu'il diffuse sur scène, sans jamais en modifier le contenu, et l'organise selon le principe du montage afin de mettre à jour le schéma-type qui sous-tend le modèle réel observé. Le texte de *L'Instruction*, sous-titré « oratorio en onze chants », est une transcription des procès-verbaux du tribunal de Francfort devant lequel comparurent, à partir de décembre 1963, certains des deux mille soldats S.S. stationnés à Auschwitz entre 1940 et 1945. Le *Discours sur le Vietnam* a pour objet deux mille cinq cents ans de l'histoire

du Vietnam. Dans la deuxième partie de la pièce, consacrée à l'époque contemporaine, Weiss recourt à des projections cinématographiques ainsi qu'à des haut-parleurs diffusant des données chiffrées, des comptes rendus authentiques de l'évolution de la situation géopolitique ou des discours officiels d'hommes politiques, de responsables d'état-major, d'hommes d'affaires.

Le théâtre de Weiss soumet le document à l'expertise : le journal offrait à Piscator le modèle d'un théâtre d'actualité offensif, s'établissant dans l'urgence, alors qu'aux yeux de Weiss les médias sont devenus un moyen de contre-information, voire de déformation du réel. Aux mains d'intérêts puissants, ils dissimulent la vérité, la plongeant dans une obscurité artificielle que le théâtre se doit de dissiper. Menant l'enquête contre les images officielles, le théâtre documentaire déchire l'écran pour atteindre la vérité. Théâtre d'investigation ou théâtre policier, tâchant de découvrir le crime et, à travers le crime, les criminels, il relève d'un art critique qui entend « clarifier » et « expliquer »¹³ la réalité pour mieux la comprendre.

Dès lors, le théâtre documentaire affronte l'horreur de l'histoire la plus immédiate, celle de la Seconde Guerre mondiale ou celle des guerres coloniales. Alors que la poétique aristotélicienne préconisait que l'horreur ne soit pas montrée sur scène, le théâtre documentaire de Weiss entend la représenter en diffusant des documents « insoutenables »¹⁴. Ce théâtre de la résistance repose sur un refus de la fiction dramatique hérité des spectacles de Piscator. Le titre de la seconde pièce documentaire de Weiss, qui soumet le dispositif théâtral à la notion de discours, l'indique déjà. Le principe unifiant de la pièce de théâtre n'est plus la fiction, l'histoire, mais le discours politique, porté par le geste épique du montage. Et derrière cette logique démonstrative se joue une volonté de représentation globale du réel, déjà à l'œuvre dans les spectacles de Piscator.

On peut aussi déceler chez Armand Gatti une parenté avec les principes piscatoriens. Mais, à la différence de Weiss, Gatti a toujours mêlé la documentation historique la plus rigoureuse à l'invention fictionnelle. C'est ainsi que cohabitent dans *Chant public devant deux chaises électriques* (1964) les martyrs anarchistes italiens Sacco et Vanzetti et d'autres figures créées par le dramaturge. Plus encore que l'usage d'un matériau documentaire, c'est l'invention de dispositifs épiques différents pour chaque pièce qui singularise la démarche de Gatti. Dispositifs qu'on a pu qualifier de « mondialistes » lorsqu'ils étendent la scène aux dimensions du monde, en un geste qui fait écho au travail de Piscator. Ainsi, dans un jeu de correspondances et d'identifications, le procès de Sacco et Vanzetti se rejoue aux quatre coins du monde, sur une scène éclatée en différents lieux qu'agite le présent de leur propre lutte politique ou sociale. Dans *La Passion du Général Franco* (1968), Gatti trace un tableau de l'Espagne à travers ses émigrés, dispersés dans le monde entier du fait de la dictature franquiste. La scène est découpée en « trajets », concept épique qui ne désigne plus un lieu mais un mouvement, et qui est propre

à cette pièce parce qu'adapté à la réalité sociale, politique et existentielle qu'elle exprime.

Chez Weiss, la totalisation du réel vient pallier un défaut de complétude de la pièce de théâtre, devenue montage de scènes et de documents autonomes. Au « mouvement total » de la forme dramatique telle que la conçoit Hegel, mouvement qui englobe le conflit et sa résolution, le *Discours sur le Vietnam* substitue une représentation de l'histoire du Vietnam dans sa totalité. Le déroulement chronologique d'un sujet d'une telle ampleur ne saurait emprunter son modèle à une construction dramatique impliquant un conflit unique et sa résolution. L'esthétique du théâtre documentaire tel que le pratique Weiss repose sur la mise en tension des documents, sur un jeu de contradictions qui doit davantage au théâtre épique qu'à la conception hégélienne du drame.

Au contraire, des auteurs comme Heinar Kipphardt et, surtout, Rolf Hochhuth, également représentatifs du théâtre documentaire des années soixante, renouent avec le modèle traditionnel d'une grande confrontation : le recours au document ne joue pas forcément contre la forme dramatique traditionnelle. L'influence des spectacles documentaires de Piscator sur le théâtre épique, la disparition du conflit interpersonnel derrière une mise en contradiction des documents chez Weiss témoignent pourtant d'une possible réinvention de l'écriture théâtrale à travers des formes diverses, mêlant épique et dramatique. La forme que Weiss identifie sous le nom de théâtre documentaire, et qui recoupe d'autres formes théâtrales des années soixante – « théâtre politique », « théâtre de protestation », « anti-théâtre »¹⁵ –, n'est pas fixe. Elle est au contraire appelée à évoluer selon la situation qu'elle entend interroger, ainsi que le précise Weiss à la fin de ses « Notes » : « De même qu'il abandonne les canons esthétiques du théâtre traditionnel, [le théâtre documentaire] doit mettre ses propres méthodes en question et développer de nouvelles techniques adaptées aux situations nouvelles »¹⁶.

Formes documentaires du théâtre contemporain

Comme les pièces de Weiss, le théâtre documentaire russe contemporain vise à découvrir les faces cachées de la société et à ébranler les certitudes. Mais il refuse le message et la conclusion. Dans une démarche microsociologique, fondée sur une stratification de la société assez fine, ce théâtre entreprend d'enquêter sur des groupes, comme les SDF, les conseillers en communication politique, les meurtrières... Écrite collectivement sur la base d'un livret d'Alexandre Rodionov, *La Guerre des Moldaves pour la boîte en carton* (2003) décline différentes attitudes au sein de la même communauté face à l'émigration forcée. La pluralité et la contradiction au sein du groupe sont le ressort de *Septembre.doc* (2005) d'Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, où, en réaction à la prise d'otages à l'école de Beslan, Ingouches, Ossètes, Tchétchènes et Russes s'affrontent sur des forums internet en tant qu'individus : à la recherche de singularités plutôt que de

traits communs aux membres d'un groupe, le théâtre documentaire russe est aussi hyper-psychologique.

Soucieux de présenter l'authenticité d'un vécu, ce théâtre tente de préserver l'exactitude des témoignages recueillis, avec les accidents du langage qui leur sont propres. Dans *Les Crimes passionnels* (2002), Galina Signkina reproduit la situation de communication dans laquelle les propos ont été tenus, en prison pour femmes, en faisant de l'auteur-enquêteur un personnage. *Doc.tor* d'Elena Issaeva (2005) adopte la forme d'un récit de vie à la première personne, tandis qu'Ekaterina Narchi procède dans *Immersion* (2003), pièce consacrée à l'accident du sous-marin *Koursk*, à un montage thématique. Le matériau initial, transformé par le geste de montage, tend, dans *Les Pommes de la terre* (2004) d'Ekaterina Narchi, au poème dramatique choral. Dans tous les cas prime la parole monologique, inscrite dans un dispositif d'adresse à la salle. Les auteurs semblent guidés par une sorte de fascination pour des personnages atypiques, qui apportent un certain éclairage sur l'histoire du stalinisme, les valeurs générales de la population russe, l'état des prisons et du système de santé ou la condition des réfugiés.

Le recours au document sur la scène de théâtre est ainsi indissociable de l'« invention d'une forme », pour reprendre une expression récurrente dans les commentaires de Jacques Delcuvellerie sur le travail collectif qui a abouti à *Rwanda 94*. Ce spectacle, créé par le Groupov en 1999, apparaît comme une traversée des formes scéniques et dramatiques du XX^{ème} siècle, une somme mêlant théâtre documentaire, théâtre d'investigation, de témoignage et d'explication, théâtre politique et d'agit-prop : *Rwanda 94* relève d'un théâtre épique qui peut cumuler toutes les formes, en un montage permanent. Conçu comme « une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants », le spectacle s'inscrit aussi dans la filiation de la tragédie, forme dramatique apte à accueillir des fantômes et d'initier un travail de deuil à même de les satisfaire. Dans cette perspective, il s'agit d'offrir au spectateur une posture d'explication rationnelle face au pire. *Rwanda 94* donne d'emblée à entendre le témoignage irrécusable de Yolande Mukagasana, rescapée présente sur scène. Mais c'est seulement à la fin de la représentation, alors qu'il dispose d'un faisceau d'explications, que le spectateur affronte l'horreur des images du génocide.

11 septembre 2001 (2002) de Michel Vinaver témoigne aussi de l'ancrage du théâtre contemporain dans l'actualité la plus brûlante. La pièce qui, précise Vinaver, s'inspire directement de « paroles rapportées, provenant de la lecture de la presse quotidienne », se présente comme un montage de citations, dont « la forme se rapproche de celle des cantates et des oratorios »¹⁷. Mais l'« oratorio », modèle déjà à l'œuvre dans *L'Instruction* de Weiss, se fait chez Vinaver orchestration de voix discordantes qui ont chacune leur part de légitimité, de dignité, d'émotivité et de rationalité, créant une sorte d'équilibre. Alors que le théâtre documentaire de Weiss était un théâtre en noir et blanc, ne supportant pas les couleurs intermédiaires, Vinaver ne vise pas la prise de parti argumentée, ratio-

nalisée. En un geste plus dramatique qu'épique, il montre des conduites individuelles en situation extrême, sans s'attarder sur les processus qui ont mené à la catastrophe.

Au contraire, *Gênes 01* (2002) de Fausto Paravidino renoue avec la démarche d'investigation inhérente au projet de Weiss. La pièce se présente comme une enquête sur les manifestations qui se sont déroulées lors du sommet du G8 à Gênes en 2001 et sur leur répression. À l'instar de Weiss, l'auteur entend soumettre les faits à l'expertise, et s'empare d'un vaste matériau documentaire : citations extraites de la presse, de la Constitution italienne, des procès-verbaux de l'enquête officielle ; témoignages ; photographies... En reprenant l'esthétique du théâtre documentaire, *Gênes 01* développe un art critique ayant pour but d'« établir la vérité »¹⁸ des faits contre la version officielle des événements. Le modèle du théâtre documentaire est toutefois contredit par une référence à la tragédie, convoquée dès la note introductive à la pièce. Au-delà d'un simple découpage en actes, le modèle tragique suppose une cohérence interne de l'œuvre dramatique inconciliable avec l'esthétique de rupture propre au théâtre documentaire : la voix unique quoique démultipliée du sujet qui mène l'enquête travaille, dans la pièce de Paravidino, à unifier les différents documents au sein d'une « chronique personnelle »¹⁹ subjective, des événements. *Gênes 01* apparaît ainsi, par la mise en tension de la tragédie et du théâtre documentaire, comme un lieu d'interaction entre le dramatique et l'épique, et constitue peut-être un nouvel hybride, une *tragédie documentaire*.

Par rapport à Paravidino, Elfriede Jelinek, qui qualifie *Bambiland* (2005) de « roman », semble dissoudre toutes les catégories du drame traditionnel. Jelinek donne à entendre une sorte de chorale de voix dissonantes-consonantes, que domine la voix d'un spectateur de télévision placé devant un écran où se déroule l'agression de l'Irak par les troupes américaines, une voix qui tend à s'identifier aux missiles américains. *Bambiland* cite *Les Perses* d'Eschyle pour en inverser ironiquement le propos : alors que la tragédie antique rendait à sa manière hommage aux vaincus, le spectateur de télévision, s'identifiant à cet objet magique qu'est le missile prétendument infaillible, ne voit que le triomphe impérial du vainqueur. Nietzsche est également convoqué à travers l'idée d'une race supérieure, d'un surhomme entendu au sens le plus brutal du terme, détestant la faiblesse des masses : paradoxalement en regard de son comportement grégaire, le spectateur de télévision auquel Jelinek donne voix s'identifie à cette force qui méprise les faibles. *Bambiland* est la mise en voix d'un fascisme moderne dont les médias sont un des soutiens efficaces.

L'ambition de saisir les événements du monde réel devient ainsi, dans le théâtre du XX^{ème} siècle, l'origine d'expérimentations multiples, où dramatique et épique jouent l'un contre l'autre, mais aussi l'un avec l'autre. L'héritage du théâtre documentaire sur la scène contemporaine n'implique ni le dépassement du dramatique et de l'épique, ni la mise à mort du drame par le théâtre. Dans leur rencontre, dramatique et épique, drame et

théâtre appellent leurs communes mutations, connaissent leur propre *reprise*. C'est en ce sens que la saisie du réel devient source d'invention formelle, et origine d'une constante réinvention pour le drame. La représentation du réel historique et politique cesse au contraire d'être l'enjeu majeur pour le théâtre postdramatique tel que le décrit Hans-Thies Lehmann. Ce théâtre, qui repose sur la fragmentation perpétuelle du théâtre et du monde, n'offre de place réelle qu'à la théâtralité elle-même et qu'à l'individu, un individu mettant en scène sa singularité dans ce qu'elle a de moins saisissable par les catégories habituelles du théâtre, le dramatique comme l'épique. Aussi le politique, et plus généralement la *praxis*, tendent-ils à disparaître du champ de ce théâtre postdramatique aussi bien que *postépique*. Hans-Thies Lehmann ne sous-estime pas cette carence, comme en témoigne un ensemble d'« essais sur des textes de théâtre » publié en 2002 sous le titre *L'Écriture politique*²⁰. En analysant l'héritage d'un « autre Brecht », celui des pièces didactiques, celui qui conçoit la fable comme la somme des gestes produits par la représentation, Hans-Thies Lehmann nous invite à réinterroger les notions de politique et de *praxis*, y compris et surtout telles qu'elles sont à l'œuvre dans le théâtre de l'événement.

S. D., Ph. I., H. K., D. L., T. M.

(1) Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), traduit par Arthur Adamov avec la collaboration de C. Sebisch, Paris, L'Arche, 1972, p. 11.

(2) *Ibid.*, p. 40.

(3) Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre de foire* (1912), in *Écrits sur le Théâtre 1891-1917*, traduits par B. Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, tome I, 1973, p. 198 et p. 199.

(4) Sergeï Eisenstein, *Le Montage des attractions* (1923), in *Au-delà des étoiles*, traduit par J. Aumont, Paris, UGE, 1974, p. 117.

(5) Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 63.

(6) *Ibid.*, p. 66.

(7) Bertolt Brecht, « L'essai de Piscator » (1927), in *Écrits sur le théâtre*, édités par J.-M. Valentin avec la collaboration de B. Banoun, J.-L. Besson, A. Combes, J. Lorang, F. Maier-Schaeffer et M. Silhouette, Paris, Gallimard, 2000, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 196.

(8) Bertolt Brecht, « Notes pour l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » (1930), in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 215-216.

(9) Bertolt Brecht, « Autres additifs au *Petit Organon* » (1948), in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 389.

- (10) Erwin Piscator, *Le Théâtre politique, op. cit.*, p. 67.
- (11) Bertolt Brecht, « Primauté de l'appareil » (1928), in *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 113.
- (12) Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur le Vietnam* (1967), traduit par J. Baudrillard, Paris, Seuil, 1968, p. 7.
- (13) *Ibid.*, p. 9 et p. 15.
- (14) *Ibid.*, p. 14.
- (15) *Ibid.*, p. 7.
- (16) *Ibid.*, p. 14.
- (17) Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, p. 9.
- (18) Fausto Paravidino, *Gènes 01* (2002), p. 101.
- (19) *Ibid.*, p. 64.
- (20) Hans-Thies Lehmann, *Das Politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, 2002.
- Elfriede Jelinek, *Bambiland* (2005), traduit par D. Hornig, Paris, Chambon, 2006.
- Heiner Kipphardt, *En cause : J. Robert Oppenheimer* (1964), traduit par J. Sigrid, Paris, L'Arche, 1967.
- Ekaterina Narchi, *Immersion* (2003), in *Dramaturgie contemporaine* n. 1, Moscou, 2003.
- Ekaterina Narchi, *Les Pommes de la terre* (2004), in *Théâtre documentaire. Pièces (teatr.doc)*, Moscou, Trois Carrés, 2004.
- Fausto Paravidino, *Gènes 01* (2002), traduit par P. Di Meo, Paris, L'Arche, 2004.
- Alexandre Rodionov, *La Guerre des Moldaves pour la boîte en carton* (2003), in *Théâtre documentaire. Pièces (teatr.doc)*, Moscou, Trois Carrés, 2004.
- Galina Signkina, *Les Crimes passionnels* (2002), in *Théâtre documentaire. Pièces (teatr.doc)*, Moscou, Trois Carrés, 2004.
- Sergueï Tretiakov, *Entends-tu, Moscou ?* (1923), *Masque à gaz* (1924) et *Hurle, Chine !* (1925), in *Hurle, Chine ! et autres pièces*, traduit par C. Hamon, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1982.
- Michel Vinaver, *11 septembre 2001 / 11 September 2001*, Paris, L'Arche, 2002.
- Peter Weiss, *L'Instruction* (1965), traduit par J. Baudrillard, Paris, Seuil, 1966.
- Peter Weiss, *Discours sur le Vietnam* (1967), traduit par J. Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.

Œuvres étudiées :

- Armand Gatti, *Chant public devant deux chaises électriques*, Paris, Seuil, 1964.
- Armand Gatti, *La Passion du Général Franco*, Paris, Seuil, 1968.
- Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, *Septembre.doc* (2005), http://theatre-studio.ru/library/ugarov_m/gremina_02.zip.
- Rolf Hochhuth, *Le Vicaire* (1963), traduit par J. Amsler et F. Martin, Paris, Seuil, 1963.
- Elena Issaeva, *Doc.tor* (2005), in *L'Ascenseur comme un lieu de rencontre*, Moscou, Eksmo, 2006.