

# D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre

## Quelques stations, quelques questions

**Philippe Ivernel**

DANS **ÉTUDES THÉÂTRALES** 2011/1 (N° 50), PAGES 11 À 25  
ÉDITIONS **L'HARMATTAN**

ISSN 0778-8738

ISBN 9782930416335

DOI 10.3917/etth.050.0011

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1-page-11.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.

# Survol historique

Philippe Ivernel

## D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre Quelques stations, quelques questions

« I L SEMBLE impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse, qu'est le mouvement même du XIX<sup>e</sup> siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique... Tout un monde est sorti de terre, on en est revenu à l'étude des documents et à l'expérience, comprenant que pour fonder à nouveau, il fallait reprendre les choses au commencement, connaître l'homme et la nature, constater ce qui est »<sup>1</sup>. Après cet exorde, Émile Zola est amené à prôner, comme une nécessité moderne et contemporaine, *Le Naturalisme au théâtre*, titre sous lequel il reprend, en 1881, une série d'articles de journaux remontant aux années antérieures. Le ton est celui d'un manifeste, à hauteur d'une révolution historique délivrant ses effets dans tous les domaines de la vie, de la pensée et de la création. Le théâtre semble avoir ici un retard à combler.

I

Zola trace la voie du renouveau en récusant avant tout l'héritage du drame romantique, de ses « héros de marbre et de carton... ». « Aujourd'hui, les naturalistes arrivent et déclarent que le vrai n'a pas besoin de draperies ; il doit marcher dans sa nudité »<sup>2</sup>. De toute façon, admet-il, « chaque époque a sa formule, et notre époque n'est certainement pas celle

Philippe Ivernel  
Enseignant chercheur (Département d'allemand de l'Université Paris 8, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, Laboratoire de recherche du C.N.R.S. sur les Arts du spectacle), Philippe Ivernel est l'auteur de travaux sur Benjamin, Brecht, l'expressionnisme, le théâtre d'agit-prop historique, le théâtre d'intervention après 1968,

ainsi que de traductions de l'allemand (côté théâtre et côté philosophie). Dernières publications : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, vol. 1 et 2, *Études théâtrales*, 2010 ; *Enfance : sélection, traduction et présentation de textes de Walter Benjamin*, Payot et Rivages, 2011. Philippe Ivernel a également collaboré à des créations du Théâtre de l'Aquarium, du Théâtre de Liberté et du Théâtre de l'Est Parisien.

de 1830. Nous sommes à un âge de méthode, de science expérimentale, nous avons avant tout besoin de l'analyse exacte »<sup>3</sup>. La formule classique, elle aussi, a répondu à « l'esprit social » de son temps, et Zola suggère que sa création pourrait « s'étudier sur des documents »<sup>4</sup> : le document et l'expérience, termes-clés en l'occurrence d'un discours sur le théâtre de l'heure, auquel le roman balzacien servira de modèle (déjà ce glissement pré-brechtien vers la forme épique, s'ouvrant à l'observation du savant).

Cela étant, le naturalisme au théâtre comporte un autre volet : la poésie, revendiquée au même titre que la vérité : « Car la poésie est partout, en tout, plus encore dans le présent et le réel que dans le passé et l'abstraction »<sup>5</sup>. Il s'agit alors de lui donner toute sa valeur, « qui est de signifier l'agrandissement et l'épanouissement de toutes les vérités »<sup>6</sup>. Ainsi le Père Goriot : héros réel, savamment analysé, mais tout autant figure énorme : derrière le document, un monument. Plus généralement, *Le Naturalisme au théâtre* sollicite – « derrière la rudesse de nos analyses » – « le drame vrai de la société moderne », et derrière celui-ci, au plan le plus élevé, « la grande figure de l'Humanité, saignante et splendide, dans sa création incessante »<sup>7</sup>. À titre d'exemple : *Les Tisserands* de Gerhardt Hauptmann conjugue un tableau analytique de la vie ouvrière avec la vision destinale de personnages entre souffrance et révolte. Cette pièce majeure du naturalisme allemand et européen est montée au Théâtre Libre en 1893 sur la recommandation de Zola. Elle a fait l'objet d'une traduction en russe par la sœur de Lénine.

*Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)* <sup>8</sup> : cette anthologie commentée fournit de nombreux aperçus ou tableaux conséquents de la vie prolétarienne. Sortis de l'obscurité, ils prennent valeur de documents inédits, expliquant, justifiant et entretenant les gestes de révolte contre la République bourgeoise, dans l'attente de « la Sociale ». Ils constituent en quelque sorte une version militante du naturalisme. À la même époque se développe un théâtre de propagande socialiste qui croise le précédent. Quelques grands auteurs, Louise Michel, Darien, Octave Mirbeau, ont partie liée avec ces courants, chacun à sa manière, qui n'exclut pas l'ouverture vers un symbolisme visionnaire.

## II

« Le drame documentaire », c'est ainsi qu'Erwin Piscator intitule un des chapitres de son fameux livre, *Le Théâtre politique*, paru en 1929, où il rend compte de ses mises en scène successives au fil des années vingt. « Drame documentaire », et non pas « théâtre documentaire », comme il est dit à tort dans la traduction française de cet écrit par Adamov. La différence a son prix. Dans le chapitre en question, « Pis le rouge » présente le spectacle qu'il a donné au Großes Schauspielhaus de Berlin en 1925, *Trotz alledem* (Malgré tout). C'est la première fois, insiste-t-il, que le document politique forme l'unique base textuelle et scénique de son théâtre, si ce n'est du théâtre en général. Il s'agit en l'occurrence de saisir

le moment historique allant de la Première Guerre mondiale à l'assassinat de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg. « La représentation dans son ensemble n'était qu'un gigantesque montage à partir de discours authentiques, d'articles, d'extraits de journaux, d'affiches, de tracts, de photographies et de films de guerre, de plans de la révolution, de scènes et de personnages historiques... Pour la première fois, nous étions confrontés avec la réalité absolue – celle que nous vécûmes nous-mêmes »<sup>9</sup>. Tout se passe ici apparemment comme si le document, intense et multiple, promettait de totaliser l'existence individuelle et collective au plus fort d'une crise secouant d'un extrême à l'autre le théâtre de l'Histoire, confondu avec l'Histoire au théâtre. « Réalité absolue que nous vécûmes nous-mêmes » : pour ce Piscator là, l'écart entre l'approche dramatique et l'approche scientifique du sujet s'abolit. Dès lors, il importe de dépasser « le découpage autonome des scènes, le destin sous forme de hasard... en reliant l'action scénique aux grandes forces agissantes de l'Histoire »<sup>10</sup>, et l'effet escompté est atteint quand, devant un public d'ouvriers conscients de la lutte des classes, « la tempête se déchaîne ». Cette stratégie artistique et politique du drame documentaire se trouve utilement complétée par une remarque incidente de Piscator, relative à un projet de Wilhelm Herzog, écarté, en 1927, au profit du *Hop là, nous vivons* de Ernst Toller : « Ce n'était que la reproduction sèche de documents historiques, dépourvue de vie et de qualité dramatique. Pour en arriver à ce résultat, j'aurais pu aussi bien mettre bout à bout le *Vorwärts* et la *Rote Fabn* (En avant et Le drapeau rouge) et les transposer à la scène, sans avoir à avancer 2 000 marks »<sup>11</sup>. Il y a donc bien, aux yeux de Piscator, document et document, et sa célébration du journal, qui est désormais censé montrer la voie au théâtre, comporte ses limites. De même y a-t-il, ajoutera-t-on, Histoire et Histoire. Cela n'empêche pas de dire que, de tentatives comme celles de Piscator, l'heure n'est jamais passée une fois pour toutes, car l'Histoire n'a pas plus de fin que la société du Capital n'est son dernier mot.

Au demeurant, le registre de Piscator est assez large pour intégrer, à côté du drame documentaire, la « satire épique » (*Le Brave soldat Schwejåk*) ou « la comédie de l'économie moderne » (*Conjoncture*, de Leo Lania). Et l'auteur du *Théâtre politique* consacre volontiers un chapitre au « théâtre prolétarien d'amateurs » : à ces troupes d'agit-prop, dont l'outil de base est la scène courte, apte à circuler partout à moindres frais. Soit : « De l'information plus du jeu », une définition que l'on peut lire dans leur revue, *Das Rote Sprachrohr* (Le porte-voix rouge). Mais la même revue conseille un autre jour à ces travailleurs ou chômeurs soucieux de populariser leur état et leurs luttes : « Vous n'avez pas besoin de jouer, il vous suffit d'être ». Comme si l'information – le document de la vie prolétarienne – n'était autre que la présence sur scène du prolétaire lui-même, transmué d'objet en sujet pur.

*Revolte im Erziehungshaus* (Révolte à la maison de redressement), écrit en 1928 par Peter Martin Lampel, illustre bien le genre du « *Zeitstück* » (pièce d'époque ou, plus précisément, d'actualité) qui se développe au cours des années vingt sous la République de Weimar. Il s'agit d'exposer aux feux de la rampe les faits de société qui appellent d'urgentes réformes. D'un stage de sept semaines dans une maison de rééducation, Lampel

avait tiré un livre de reportage, *Jeunes en détresse*. Celui-ci va nourrir le spectacle de 1928. « L'art est petit, les faits sont grands », écrit à son propos un critique ayant assisté à la création, « ils ont leur pathos ». Expériences vécues, récits et rapports brutaux, le document, même s'il ne se coule pas dans la forme traditionnelle du drame, ne manque pas d'en cultiver les effets. Ce, au terme d'une logique de l'exagération procédant par sélection, concentration, accumulation et exacerbation des faits. *Ex-agere* : pousser jusqu'au bout (jusqu'à ce que Piscator appelait la « racine du cas ») : soit une exigence cognitive, répondant à une finalité d'ordre éthique, donc aussi politique. « Produire de l'humanité en révélant l'in-humain »<sup>12</sup>, selon la formule d'un autre critique du moment, à propos de cette révolte dans la maison de redressement.

Avec *Cyankali* (1929), Friedrich Wolf prend pour cible le paragraphe 218, le fameux paragraphe anti-avortement, et il recueille ainsi, médecin gynécologue de formation, ce que la loi en vigueur traduit de la condition des femmes de son temps. Indications statistiques et informations de presse sur le sujet se trouvent consultables dans le programme. Ni reportage sans forme, ni poésie sans fond, la pièce se veut proche de la vie. L'enquête ne fait qu'un avec l'itinéraire dramatique d'une femme du peuple, doublement opprimée en tant que telle. C'est à une telle réalisation que pensait Brecht quand il lui arrivait, par exemple, de faire droit à la stratégie artistique de l'identification, pourtant contraire aux procédures de son théâtre épique.

*L'Affaire Dreyfus*, de Hans J. Rehfisch et Wilhelm Herzog, deux proches de Piscator, qui fut donnée en 1929 à la Volksbühne de Berlin, a été adaptée en 1931 à Paris, au théâtre du Nouvel Ambigu : version en trois actes et dix tableaux de Jacques Richepin. « C'est une pièce sincère, impartiale, pitoyable », écrit l'adaptateur dans sa préface<sup>13</sup>. « Il eût été facile de construire sur un tel sujet une légende romancée, il était plus utile de composer une œuvre historique, strictement documentée. Les paroles prêtées aux personnages représentés sont exactement conformes à ce qu'ils ont dit, les dates et les faits sont exacts ». Cela étant, l'objectivité veut qu'on s'attache ici au « drame d'un homme qui fut un des plus grands martyrs du siècle ». Et le document passe entièrement sous forme dialoguée, comme s'il était naturellement théâtral (cela vaut entre autres pour la restitution du procès des Assises). Mais il y a plus : rattrapant la réalité, le théâtre se voit comme rattrapé par elle : *L'Affaire Dreyfus*, victime d'une campagne de calomnies et de mensonges orchestrée par l'extrême droite française, a été, selon les termes de Jacques Richepin, « virtuellement interdite à l'Ambigu et le Préfet de police s'est opposé catégoriquement à ce qu'elle fût reprise sur une autre scène ».

### III

Dans une série de brefs essais (*Le Nouveau Tolstoï – Un homme « vivant » vivant, La Suite au prochain numéro, La Biographie des choses* (1929)),

l'écrivain soviétique Sergei Tretjakov (auteur entre autres d'un théâtre d'agitation, *Hurlé Chine, Entends-tu Moscou, Masques à gaz*) rompt avec l'idée ou l'idéologie des belles-lettres pour se consacrer à ce qu'il appelle la « factographie » (« Le journal est notre épopée »). Il en veut pour exemple la leçon du travail à la chaîne : « Nous pouvons y voir la lutte des classes sous forme développée à toutes les étapes du processus de production. Ça n'avait aucun sens de la transposer dans la psychologie de l'individu et d'ériger des barricades spécialement pour lui, afin de les prendre d'assaut avec le drapeau rouge en main. La révolution sur la chaîne des choses sonne plus dur, plus convaincant, saisit les masses plus fortement »<sup>14</sup>. Partant de là, le factographe n'hésite pas à trancher dans les « faits », à les cliver : « Pour nous factographes, il ne peut y avoir de faits 'en soi'. Il y a le fait-effet et le fait-défaut. Le fait qui renforce notre position socialiste et le fait qui l'affaiblit. Le fait ami et le fait ennemi »<sup>15</sup>. Quant à l'artiste, il se veut maintenant « opérant » et va se produire aussi bien comme travailleur, constructeur et organisateur. Dans l'expérience qu'il mène au service d'un kolkhoze, Tretjakov se voue ainsi à une pratique de l'écriture en rapport constant avec la vie du collectif : journaux, rapports, appels, etc. On note que le théâtre, curieusement, n'est plus au premier plan, comme s'il s'agissait là d'une activité trop contaminée par l'esthétique (alors que rien n'est plus parlant, donc plus agissant, à vrai dire, qu'un groupe humain qui se joue lui-même, étant ainsi obligé de se voir, de se réfléchir et de se réinventer).

On n'ignore pas que Sergei Tretjakov fut exécuté en 1938 par les staliniens comme « espion japonais » (!). Sa disparition trouve écho dans le *Journal de travail* de Brecht, dont Tretjakov traduit plusieurs pièces en URSS. Resterait à confronter son anti-esthétique avec la doctrine officielle du « réalisme socialiste », que le biographe des choses a dû croire servir pendant un moment, la formule étant à géométrie variable dès lors qu'elle se distingue tant du naturalisme d'un côté que du formalisme (ou symbolisme) de l'autre. La factographie selon Tretjakov peut s'accommoder, le cas échéant, de cette dialectique bureaucratique, mais finit aussi bien par la dynamiter en récusant les faux équilibres d'un soi-disant juste milieu, singeant les harmonies préétablies.

#### IV

À un moment où, en URSS, l'écrivain Tretjakov plaide pour la factographie, Walter Benjamin, dans un fragment peu remarqué de *Sens unique* (1928), oppose terme à terme œuvre d'art et document, comme s'il avait à préserver la première de toute compromission avec le second. Il s'agirait alors de sauvegarder sa puissance autonome de création : la loi d'une forme amenant à synthèse un jeu de forces, aussi explosives soient-elles dans la tension qui anime leurs rapports. Picasso, rejeté par les snobs, n'apparaît-il pas ici en contre-partie comme un héritier de l'esthétique classico-romantique (allemande) revue et corrigée à l'heure de la modernité (en voie d'abstraction) ? En tout état de cause, l'antithèse entre l'art et

le document érigée par Benjamin permet de fonder un champ propre à l'esthétique. Mais ne pousse-t-elle pas aussi à envisager, contre l'intention affichée par son auteur, l'hypothèse d'une dialectique à construire entre les deux pôles ?

« *Treize thèses contre les snobs*

(Snob dans le comptoir privé de la critique d'art, un dessin d'emprunt à gauche, un fétiche à droite. LE SNOB : 'Là, Picasso peut tout remballer'.)

I. L'artiste fait une œuvre	Le primitif s'exprime en documents
II. L'œuvre d'art n'est qu'accessoirement un document	Aucun document n'est comme tel une œuvre d'art
III. L'œuvre d'art est une œuvre de maître	Le document sert à l'apprentissage
IV. Sur l'œuvre d'art, les artistes apprennent le métier	Devant les documents, un public se voit éduqué
V. Les œuvres d'art sont tenues à distance les unes des autres par leur perfection même	Dans l'élément matériel, tous les documents communiquent
VI. Contenu et forme ne font qu'un dans l'œuvre d'art : c'est la teneur [ <i>Gebalt</i> ]	Dans les documents, le matériau règne sans partage
VII. La teneur, l'éprouvé	Le matériau, le rêvé
VIII. Dans l'œuvre d'art, le matériau est un lest dont la contemplation se déleste	Plus on se perd au profond du document, plus se densifie le matériau
IX. Dans l'œuvre d'art, la loi de la forme est centrale	Dans le document, les formes n'entrent que dispersées
X. L'œuvre est synthétique : une centrale énergétique	La fécondité du document veut : l'analyse
XI. Sous un regard réitéré, une œuvre d'art s'intensifie	Un document ne subjugué que par surprise
XII. La virilité des œuvres est dans l'attaque	Son innocence sert de couverture au document
XIII. L'artiste marche à la conquête des teneurs	L'homme primitif se retranche derrière les matériaux »

Pour comparaison, voir la note du *Journal de travail* de Brecht, en date du 24 juin 1940, sur le *Guernica* de Picasso. Le dramaturge se promet de faire une fois quelque chose dans cette direction : « Il y a très certainement là une expression artistique de l'époque, dont les astronomes comparent l'univers à une grenade qui éclate. Ouragan barbare qui fit voler un monde en éclats, ouragan poétique qui rassemble de tels morceaux dans un tourbillon ! De romantiques effets intéressants, la forme restant classiciste »<sup>16</sup>.

Dans cet argumentaire, le document ne se réduit pas uniquement à un choix de snob, contrairement au décor planté initialement. Car il est aussi présenté par Benjamin comme une source d'apprentissage, d'éducation, d'analyse, voire de surprise. Il comporte sa logique, sa justification. Et si l'œuvre d'art n'est qu'accessoirement un document, cela veut dire également qu'elle tolère en son sein un quantum de cet opposé qui, à forte

dose, briserait sa suffisance de principe. *Sens unique*, au demeurant, s'ouvre sur un constat qui pourrait valider un certain type de factographie : « La construction de la vie est pour le moment bien davantage sous l'empire de faits que de convictions... L'efficacité littéraire, pour être notable, ne peut naître que d'un échange rigoureux entre l'action et l'écriture. Tracts, brochures, articles de journaux : seul ce langage instantané se révèle apte à faire face au moment présent »<sup>17</sup>. Les « Treize thèses contre les snobs » sont immédiatement suivies de treize autres sur « la technique du critique », où il est dit entre autres : « La critique n'a rien à voir avec l'exégèse des œuvres du passé », puis « l'objectivité doit toujours être sacrifiée à l'esprit de parti si en vaut la peine la cause pour laquelle on se bat »<sup>18</sup>. Et dans « Ces espaces sont à louer », autre fragment : « Qu'est-ce qui fait finalement la publicité à ce point supérieure à la critique ? Non pas ce que disent les lettres en néon rouge, mais la plaque de feu qui les reflète sur l'asphalte »<sup>19</sup>. Dans l'urgence de l'heure, les points de vue benjaminien se déplacent vite. Ce parcours aboutit en 1934, avec *L'Auteur comme producteur*, à faire droit aux thèses de Tretjakov lui-même, pour autant qu'il vise à supprimer la division entre production et consommation culturelles.

Le concept de construction (« La construction de la vie »), incluant celui de montage, ouvre la voie à une esthétique pouvant justement conjoindre l'art et le document avec une certaine liberté, admettant le jeu des césures et des greffes en tous genres. À plus forte raison, sans doute, s'il s'agit de l'art si mobile du théâtre (ou du cinéma), facilement polymorphe et polysémique. Il n'est pas question explicitement de lui dans les « Treize thèses contre les snobs ». Mais comment ne serait-il pas présent à l'esprit d'un Benjamin exégète de la tragédie antique et du drame baroque allemand, rédacteur du *Programme pour un théâtre d'enfants prolétariens* et commentateur du théâtre épique de Brecht ?

Erdmut Wizisla, responsable des Archives Brecht et des Archives Benjamin, évoque dans une étude récente l'amitié entre les deux écrivains, qui s'est nouée en 1929<sup>20</sup>. Brecht, le « scripteur de pièces », l'auteur post-dramatique, s'intéresse, avec *Sainte Jeanne des abattoirs*, au cycle des crises économiques sous le régime du Capital. Cette démarche « scientifique » autorise Wizisla à parler d'un « théâtre épico-documentaire », qui viendrait alors doubler la veine fabulante de Brecht et ses détours par la métaphore. Faut-il en conclure que, chez lui, le balancier ne cesse d'osciller entre ces pôles ? Selon les circonstances, il irait plus loin tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Dans *Grand'peur et misère du III<sup>e</sup> Reich*, Brecht exploite des faits divers recueillis dans la presse allemande de l'époque. Dans *Arturo Ui*, la double distanciation – à travers l'habillage pseudo-élisabéthain ou crypto-faustien et le show cirquesque des gangsters racketteurs – fonctionne tel un voile obscène : autrement dit, transparent. Ce qui alors transparait devrait être le document historique d'une ascension résistible. Cela dit, le voilement relatif de ce référent – la stratégie de la distanciation, la dialectique entre texte et mise en scène, personnage et acteur, salle et public – non seulement autorise mais encore favorise la démultiplication du regard spectateur, partagé entre l'en-dedans et l'en-dehors du théâtre.

## V

En 1956, Erwin Piscator, revenu d'exil, présente au Festival de Paris, une émanation du Théâtre des Nations, *La Guerre et la Paix* : un spectacle entrepris dans les années trente, monté à New York en 1942, remanié en 1952, créé dans sa version définitive en 1955 au Schiller Theater de Berlin. Odette Aslan, auteure d'une étude approfondie sur le Théâtre des Nations<sup>21</sup>, observe que cette mise en scène historique est bien dans la veine du théâtre-document, expérimenté une première fois au lendemain de la Première Guerre mondiale. Il s'agit moins là, dit-elle, de théâtraliser le roman-fleuve de Tolstoï, que d'étudier les effets de la guerre sur l'ensemble d'une société, et partant de là, de dresser un réquisitoire antimilitariste. À cet effet, Piscator utilise aussi bien les sources directes des guerres napoléoniennes. La mise en scène a pu paraître « froide, didactique, même si l'excellent meneur de jeu apporte par moment un souffle épique ». Piscator a voulu, selon ses propres déclarations, « forcer les arrières-plans à livrer leurs secrets, arracher à l'homme son masque », et pour ce faire, il aimerait tout autant « jouer sans décor, sans costumes, sans vêtements aucuns, à nu... en vue de percer enfin la vérité, jusqu'à la substance de notre existence, de trouver les lois qui déterminent notre vie et nos possibilités de bonheur ». Si le théâtre peut alors se comparer à un laboratoire, c'est qu'il vise à comprendre l'homme et veille à son éducation morale, dans le but de construire une société digne de son espèce, conclut Piscator cité par Odette Aslan.

On mesure ici le déplacement opéré, dans les moyens comme dans le propos, par rapport au *Malgré tout* des années vingt : le théâtre des masses en action cède le pas à un théâtre de la conscience. Cela n'empêche pas Piscator d'écrire dans un postface de 1966 : « Je ne crois pas diminuer la valeur des écrivains qui travaillèrent avec moi dans les années vingt, en disant que les pièces dont je rêvais à cette époque n'ont été écrites que de nos jours par Hochhuth, Kipphardt ou Weiss, pièces qui respectent le caractère indéniable du document, la rigueur de l'analyse historique la plus stricte sans devoir renoncer pour autant à la liberté de la création », cette dernière clause n'étant évidemment pas dénuée d'importance.

Trois pièces marquent la résurgence de la démarche documentaire en Allemagne. *En cause Robert J. Oppenheimer* (1953), *Le Vicaire* (1964) et *L'Instruction* (1965), chacune ayant sa manière propre. Heinz Kipphardt, ainsi, qualifie de « rapport scénique » sa dramatisation du procès d'Oppenheimer, tout en revendiquant hautement pour elle le statut d'un texte littéraire. Le matériau documentaire est fourni par les 3 000 pages dactylographiées des minutes de la Commission de l'énergie atomique devant laquelle le savant a dû comparaître en 1954, suspect d'avoir manqué à la loyauté envers l'État qui lui a confié la responsabilité d'une recherche trop évidemment périlleuse. Kipphardt procède tantôt à un resserrement, tantôt à un espacement du matériau disponible, alternant les moments de tension et de détente, ménageant la place d'interventions et d'interrogations didactiques dans l'univers labyrinthique de la suspicion généralisée. Qui est Oppenheimer ? « L'Homme qui a placé ses amitiés

personnelles au-dessus de la loyauté envers l'État [...] ? ou l'homme qui a trahi ses amis par loyauté envers l'État [...] ? ou le martyr qui a lutté contre la fabrication de la bombe à hydrogène pour des raisons morales [...] ? »<sup>22</sup>. Kipphardt nous mène bien ici vers un théâtre de la conscience. Mais les vagues de questions successives ne signalent-elles pas la difficulté d'ins-taurer un tel théâtre à partir des oppositions traditionnelles entre l'individu et l'État, l'éthique et le politique, etc. ? Si le document accède maintenant à la généralité de la parabole, celle-ci n'engage-t-elle pas à son tour dans l'impasse d'une abstraction humanisante ?

*Le Vicaire* est intitulé par son auteur « tragédie chrétienne ». Rolf Hochhuth emprunte à Schiller et à la dramaturgie classique une architecture monumentale : scènes à faire, pour personnages typisés, débat entre l'idéalisme et le réalisme moulé dans le pathos d'une rhétorique forcément ressentie comme épigonale, le tout encadrant un document-scandale dont la puissance de choc tient au tabou qui entoure la personne du pape et, à travers lui, les grandes institutions-refuges de la culture et de la religion. Document paradoxal, puisqu'il atteste avant tout une absence, un non-dit, les silences de Pie XII face au génocide ; double travail d'historien détective et moraliste. Cela étant, l'appareil et l'apparat de la tragédie chrétienne peuvent-ils exorciser la monstrueuse inhumanité des camps d'extermination et de leur moderne industrie de la mort infligée ?

Avec *L'Instruction* (1965), Peter Weiss entend abolir la « distance sublime au nom de laquelle l'univers des camps nous serait incompréhensible ». Cette instruction passe par un « collage dialectique » du procès de Francfort, intenté aux bourreaux d'Auschwitz : blocs complexes de témoignages sélectionnés, concentrés, structurés d'une manière ostensiblement artificielle, en référence à l'héritage de l'oratorio et de *La Divine Comédie*. L'auteur les compare à ces sculptures modernes, mi-abstraites, mi-figuratives, autour desquelles on peut tourner. C'est aussi qu'ils voyagent entre l'hier et l'aujourd'hui : « Ce n'est pas la représentation du passé, mais du présent à travers lequel renaît le passé ». S'annonce le retour du refoulé au fur et à mesure que se dénoncent les détours du refoulement. Peter Weiss a laissé des *Notes sur le théâtre documentaire* qui permettent de situer sa production par rapport à celle de Piscator. Entre autres : alors que Piscator voyait dans le journal un modèle, sur lequel le théâtre paraissait en retard (« il n'était pas assez actuel, il n'intervenait pas assez activement dans l'immédiat »), Peter Weiss, lui, se heurte à la surinformation-désinformation engendrée par les mass-media, qui laisse intact, finalement, un mode de pensée dominant (Chomsky parlera un jour de la « fabrique du consensus »). Le théâtre documentaire, chez Peter Weiss, procède d'une information seconde, patiemment acquise contre l'étouffement, le camouflage ou la falsification d'une réalité criminelle. D'entrée de jeu les « faits » sont à rétablir, voire à redresser. C'est la passion judiciaire qui, chez Peter Weiss, alerte la raison politique, leur synergie étant seule garante d'un monde habitable, regagné sur le désarroi. Il s'agit donc de remonter jusqu'à la racine du crime (Piscator se contentait de parler de la racine du cas), c'est-à-dire jusqu'au système qui l'engendre. Et selon une formule de l'auteur dans laquelle le subjectif et l'objectif échangent leurs signes, à la vitesse d'un court-circuit : « Plus le

document est insoutenable, et plus il est indispensable de parvenir à une vue d'ensemble, à une synthèse ». Enfin et contre tout : « Le théâtre documentaire affirme que la réalité, quelle qu'en soit l'absurdité dont elle se masque elle-même, peut être expliquée dans ses moindres détails ».

On peut également replacer sous cet éclairage le théâtre de la mémoire, qui se développe dans cette Allemagne des années soixante, en rapport avec le trauma des années brunes. S'il y a ici un document, il provient alors de la zone tabou du refoulé, dont il demande à être désenfoui.

## VI

Dans l'étude très informée de Mario Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, n'apparaît nulle part la formule du théâtre documentaire, en rapport avec la décennie considérée. C'est sans doute la mise en scène d'*Arturo Ui*, en 1960, qui s'en rapprocherait le plus, de par la force historique du sujet. À cette date, de Gaulle est au pouvoir depuis plus de deux ans et la guerre d'Algérie va bon train. Mais « ce dont nous entretenions l'*Arturo Ui* du TNP », commente Bernard Dort dans la revue, « c'était moins la résistible ascension d'Hitler que notre propre passivité devant les événements ('Vous, apprenez à voir, plutôt que de rester les yeux ronds. Agissez au lieu de bavarder.')<sup>23</sup>. Aux yeux de Dort cet *Arturo Ui* était aussi une explication de Vilar avec son propre style élisabéthain, « une parodie géniale des grandes figures royales dont il s'était fait une spécialité ». La pièce de Brecht confirme là son statut spécifique : parabole à travers laquelle transparait le document, et document à travers lequel réapparaît la parabole, applicable à de multiples réalités.

*Pour un théâtre de tous les possibles*<sup>24</sup> : l'étude pénétrante de Julie de Faramond sur la revue *Travail théâtral* (1970-1979) nous aide à reposer la question du document après la période couverte par *Théâtre populaire*. « Qu'en est-il du réalisme ? », c'est ce chapitre d'une quarantaine de pages qui rouvre le dossier, en commençant par le texte manifeste du Théâtre du Soleil, pour présenter *L'Âge d'or*, un spectacle d'aujourd'hui sur l'aujourd'hui : « Nous désirons un théâtre en prise directe sur la réalité sociale qui ne soit pas un simple constat, mais un encouragement à changer les conditions dans lesquelles nous vivons. Nous voulons raconter notre Histoire pour la faire avancer – si tel peut être le rôle du théâtre »<sup>25</sup>.

Sous le titre de « La parole ouvrière », Julie de Faramond regroupe plusieurs expériences théâtrales des années 1970, à commencer par celle du groupe Alsthom-Bull-Belfort, 1936-1968. *À la conquête du théâtre*, où les ouvriers concernés se voyaient appelés par Jean Hurstel à écrire, mettre en scène et jouer leur propre situation d'exploitation. En l'année 1971, Jean-François Marguerin et le Secours rouge présentent *Ferodo en lutte*, après enquête auprès des ouvriers menacés de licenciement, qui en sont venus à séquestrer leur patron. Ceux-ci interviennent également sur l'écriture du spectacle, afin de préserver sa vérité documentaire : « Apprentissage d'un

langage direct sans transcription intellectuelle, celui du slogan jeté au moment de la lutte : ‘Ferme ta grande gueule – s’adressant à un ingénieur – c’est nous maintenant qui causions’ »<sup>26</sup>. En fin de représentation, deux hommes se présentent face au public (« Nous sommes les vrais licenciés de Ferodo »), pour donner toute sa portée au direct du témoignage et de la discussion entre les travailleurs concernés. La troupe Z, pour sa part, tend à schématiser la lutte ouvrière entre les deux pôles de la réforme et de la révolution, marquant ainsi que dans « document », il y a « docere », un enseignement voire un guide pour l’action. Pour réaliser *À l’époque du changement de lune, la jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, les comédiens de l’Aquarium, eux, ont passé plusieurs semaines aux côtés des travailleurs de plusieurs usines occupées. Forts de cette expérience, même fragmentaire, ils vont improviser diverses séquences, en faisant jouer – « jusqu’à un certain point seulement pour ne trahir personne » – leurs souvenirs, leurs impressions et leur imagination. La scène de l’assemblée générale des travailleurs en lutte reste emblématique : une assemblée de chaises vides, que viennent occuper un instant tels ou tels comédiens pour y produire une bribe de parole ouvrière, une citation en somme, loin de toute incarnation. Jean-Pierre Sarrazac en donne la formule adéquate : un théâtre de traces. L’Aquarium a suivi cette méthode créatrice à plusieurs reprises : *La Sœur de Shakespeare* partait d’une enquête sociologique sur les femmes au foyer, *Un conseil de classe très ordinaire* reposait sur l’enregistrement tout à fait clandestin d’une réunion professorale, dont le théâtre a intégralement respecté la lettre.

Dans *Travail théâtral* encore, Jean-Pierre Sarrazac propose, en lançant une série d’entretiens, « d’introniser au théâtre le matériau historique quotidien ». Ce tournant vers l’espace privé ne manque pas de soulever maintes questions à verser au dossier. Dans ce contexte, on peut également relever l’importance d’une écriture comme celle de Michel Vinaver, qui repose sur le découpage et le remontage de phrases empruntées à la réalité brute des propos les plus quotidiens. L’auteur s’en explique avec une incomparable précision dans le passage qui suit : « Là, intervient un travail de frottement des éléments les uns aux autres, de glissements, d’entrechocs, de bavures, de dérapages, qui utilisent les rythmes et la consonance des paroles, des phrases. Une continuité verbale se constitue à partir de la discontinuité des éléments de réalité et provoque des imprévus ; c’est une manière de déranger l’ordre des choses sans le dénoncer. Toute dénonciation (même chez Brecht) appelle la défense et la contre-offensive, l’affrontement... et la récupération. Je m’emploie à présenter un monde sans procès (la remarque est de Roland Barthes), mais mû de petites palpitations qui, à la longue, visent le grand ébranlement »<sup>27</sup>.

## VII

Cette tentative de mise en perspective fait remonter au naturalisme la genèse d’un théâtre-document (documenté ou documentaire) et met l’accent principal sur l’apparition en scène de la vie prolétarienne, trop

souvent laissée en coulisse. Il convient alors de se demander si, dans les périodes antérieures, la même exposition théâtrale de la vie paysanne, populaire ou bourgeoise n'a pas pris aux yeux des contemporains la même couleur documentaire.

Il y a mieux. Un texte anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle comme *L'Innocence persécutée*<sup>28</sup>, un brûlot contestant le procès de Fouquet et l'élimination de ce grand du royaume, donne à penser que la « formule classique » (elle aussi un « fait social ») dont parle Émile Zola ne s'épuise pas dans les œuvres représentatives à lire en classe, mais tolère aussi bien (*nolens volens*) une sorte de théâtre d'intervention documenté qui la met à l'épreuve. En l'occurrence il s'agit, avec *L'Innocence persécutée*, d'une série de dialogues et d'entretiens, où, de Colbert, ennemi numéro un, à Fouquet, en passant par Louis le quatorzième et quelques autres grands rôles, le fameux procès se voit retourné en tous sens comme les pièces d'un dossier.

Même limitée à une période historique rapprochée, la notion de document au théâtre est difficile à contenir, sauf si on veut en retenir un état brut (qui au demeurant est déjà un fait culturel). Mais généralement, c'est à l'état complexe que se livre le document, prêt à communiquer les émotions et les pensées les plus inouïes. J'en veux deux exemples suffisamment récents. Ainsi le *Verfügbar* (Le Disponible) dont Germaine Tillion a tiré *Une opérette à Ravensbrück*, parodie d'une parodie, *L'Orphée aux enfers* d'Offenbach. Le *Verfügbar*, déporté d'un genre à part, est présenté par un conférencier bouffon comme une nouvelle espèce zoologique apparue depuis peu, donc telle une découverte scientifique, si l'on veut<sup>29</sup>. Les déportées de Ravensbrück, appelées à jouer ce texte, clandestinement, à l'intérieur même du camp, se distancient d'elles-mêmes à travers cet insolite retournement : rôle de la dérision et de l'autodérision dans les stratégies de survie en situation extrême, faisant jouer l'ironie voltairienne et le rire nietzschéen. L'autre exemple à citer de document complexe, mais agissant, est celui du prélude de *Rwanda 94*<sup>30</sup>. S'avançant du fond de la scène au début du spectacle, la victime de ce génocide « de voisinage », qui a réussi à échapper à ses bourreaux, choisit de monter en scène pour dire l'indicible. Je n'en dirai rien de plus.

(1) Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, présentation et note de Chantal Meyer-Plantureux, préface de Bernard Dort, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 34.

(2) *Ibid.*, p. 39.

(3) *Ibid.*, p. 38.

(4) *Ibid.*, p. 35.

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

(6) *Ibid.*, p. 41.

(7) *Ibid.*, p. 62.

(8) *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*. Textes choisis, établis et présentés

par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas. Préface d'Alain Badiou, Paris, Séguier Archimbaud, 2001, 3 vol., 593, 549, 524 p.

(9) Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, texte français d'Arthur Adamov, Paris, L'Arche, 1962, p. 69 et 70.

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

(11) *Ibid.*, p. 153 – *Die Rote Fahne* (Le Drapeau rouge) est l'organe officiel du Parti communiste allemand.

(12) Cf. le bref dossier consacré à cette mise en scène dans Günther Rühle, *Theater für die Republik (1917-1933). Im Spiegel der Kritik*, Francfort, S. Fischer, 1967, p. 903-908.

(13) Hans J. Rehfish et Wilhelm Herzog, *L'Affaire Dreyfus*, version française en 3 actes et 10 tableaux de Jacques Richepin, Paris, Albin Michel, 1931, Préface, p. 9 à 12.

(14) Sergei Tretjakov, *Lyrik, Dramatik, Prosa*, Leipzig, Philipp Reclam Jun, 1971. C'est de cette édition est-allemande, procurée par Fritz Mierau, que sont ici retraduites les deux citations données, la première p. 205.

(15) *Ibid.*, p. 214.

(16) Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. Jean Lacoste (ici légères modifications), Paris, Maurice Nadeau, 1978, 1988, p. 170-171.

(17) *Ibid.*, p. 139.

(18) *Ibid.*, p. 172.

(19) *Ibid.*, p. 206.

(20) Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft (Benjamin et Brecht. L'histoire d'une amitié)*, Francfort, Suhrkamp, 2004 (ouvrage en cours de traduction), 396 p.

(21) Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre. Le théâtre des Nations*, Paris, Éditions du CNRS, 2009, 331 p. Le passage sur *La Guerre et la Paix*, mise en scène de Piscator présentée au Festival de Paris en 1956, se trouve p. 53. Je me borne ici à suivre l'analyse impeccable d'Odette Aslan, incluant les propos de Piscator lui-même.

(22) Philippe Ivernel, « Le théâtre documentaire et/dans l'Histoire », in *Littérature en RFA, Revue d'Allemagne*, janvier-mars 1973, p. 102. Je me permets d'extraire de cette étude ancienne, sous une forme abrégée, ce qui a trait au théâtre documentaire des années soixante en RFA.

(23) Mario Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éditions de l'IMEC, 1998, p. 96.

(24) Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles, La Revue Travail théâtral, 1970-1979*, Montpellier, L'Entretiens, 2010, 317 p.

(25) *Ibid.*, p. 85.

(26) *Ibid.*, p. 192.

(27) *Ibid.*, p. 204.

(28) *L'Innocence persécutée*, édition critique établie par Marie-Françoise Baverel-Croissant, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, 575 p.

(29) Germaine Tillion, *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, 121 p.

(30) *Rwanda 94*, écrit par Marie-France Collard, Jacques Delcuvelerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Pemme et Mathias Simons, mis en scène par Jacques Delcuvelerie (Festival d'Avignon, 1999, Liège et Bruxelles, 2000).