

Brecht et l'écriture dramatique contemporaine. Héritage et confrontations

Emmanuel Béhague

DANS **ÉTUDES GERMANIQUES** 2008/2 n° 250 , PAGES 311 À 328

ÉDITIONS **KLINCKSIECK**

ISSN 0014-2115

ISBN 9782252036549

DOI 10.3917/eger.250.0311

Date de mise en ligne : 05/02/2015

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-2-page-311?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Brecht et l'écriture dramatique contemporaine Héritage et confrontations

While contemporary dramatic writing is characterized, among other things, by a differentiation between forms and belongs to different ideological and cultural contexts from those in which the theory of epic theatre appeared and matured, the dissemination of Brechtian aesthetic principles, which had hitherto constituted a coherent whole, is clearly perceptible. Beyond this first remark, however, it is possible to envisage the question of heritage differently. Even though the radical splitting of categories of drama in contemporary writing goes well beyond Brecht's approach, it can nevertheless be read as a textual application of the very Brechtian principle of a "separation of elements" introduced in the "Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". The shattering of form would hence constitute the radicalization of a tendency to be found at the heart of the theoretical works.

In einer von u. a. der Ausdifferenzierung der formalen Ansätze geprägten zeitgenössischen Dramatik, die in einem anderen ideologischen und kulturellen Kontext verankert ist als jenem, in dem die Theorie des epischen Theaters entstand und sich entwickelte, lässt sich zunächst ein Aufsplittern der ästhetischen Prinzipien Brechts beobachten, die früher ein kohärentes Ganzes bildeten. Über diese Feststellung hinaus lässt sich jedoch die Frage nach dem Erbe Brechts anders betrachten : Die zeitgenössische Dramatik kennzeichnet sich zwar durch eine radikale Aufgabe der dramatischen Konstituenten in einem Maße, das weit über das Dramenkonzept Brechts hinausgeht. Sie kann jedoch verstanden werden als ein auf der Textebene zur Anwendung kommendes, ausgesprochen Brechtsches Prinzip der « Trennung der Elemente », das insbesondere in den « *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* » ausformuliert wurde. Das formale Aufbrechen wäre dann die Radikalisierung eines Ansatzes, der im theoretischen Werk Brechts zentral ist.

L'année 2000 a vu la création à la Schaubühne am Lehniner Platz d'une pièce écrite par un collectif, Sören Voima, intitulée *Das Kontingent*; Robert Schuster et Tom Kühnel, alors nouveaux directeurs du Theater am Turm de Francfort-sur-le-Main, en signaient la mise en scène¹.

1. Le Theater am Turm a joué un rôle important, depuis la fin des années 1960, dans l'expérimentation d'esthétiques théâtrales nouvelles. Claus Peymann y a notamment créé *l'Outrage au public (Publikumsbeschimpfung)* de Peter Handke en 1966.

* Emmanuel BÉHAGUE est Maître de Conférences à l'université Marc Bloch – Strasbourg 2; 22 rue René Descartes, F-67084 STRASBOURG Cedex; courriel: behague@umb.u-strasbg.fr

La pièce reprenait le canevas de *Die Maßnahme* de Brecht en en transposant le contenu dans un futur proche aux allures de présent². Les membres d'une force multinationale chargée du maintien de l'ordre dans le Caucase doivent ici justifier devant un chœur l'exécution de l'un d'entre eux, que sa compassion vis-à-vis des populations victimes du conflit amenait à intervenir et à prendre parti, contrevenant ainsi aux principes de cette force. À l'époque, la critique a scellé l'échec de cette entreprise, stigmatisant en particulier la simplification abusive à laquelle conduisait la fidélité au modèle. Cet échec, sans doute, révèle le caractère problématique que revêt l'utilisation d'un schéma dramaturgique particulier, fondamentalement lié – dans le cas de cette pièce didactique tout du moins – à l'articulation d'un discours spécifique dans un contexte idéologique donné. *A contrario*, il suggère tout l'intérêt qu'il y a à s'interroger, par delà la forme particulière de la pièce didactique, sur la pertinence des principes du théâtre brechtien en dehors de son contexte.

Tenter d'apporter des éléments de réponse à cette question nécessite le rappel d'un certain nombre de caractéristiques qui sont celles du champ de l'écriture dramatique contemporaine. Celle-ci constitue avant toute chose une nébuleuse en perpétuel mouvement : il est aujourd'hui très difficile pour un auteur dramatique de « durer ». Cela s'explique en grande partie par le fonctionnement du marché théâtral : dans la concurrence que se livrent les théâtres, la recherche du « jeune auteur » que l'on va découvrir constitue un enjeu, de même que les créations de pièces inédites. Ce phénomène contribue ainsi à la raréfaction des nouvelles mises en scène d'un même texte. La question de l'héritage brechtien doit donc être posée avant tout à propos d'auteurs qui sont réellement parvenus à s'imposer dans le paysage théâtral allemand. La coexistence de démarches thématiques et formelles très différentes caractérise également la production de textes pour le théâtre, entre les partisans d'un « retour » au texte dramatique, voire à un certain réalisme de la représentation, jusqu'aux tenants d'une remise en cause radicale des données traditionnelles du texte de théâtre. Avec cette remise en cause formelle du texte va de pair celle de son statut par rapport à la scène. Dans le cadre d'une réflexion sur l'héritage brechtien, il semble dès lors nécessaire d'évoquer non seulement les textes d'auteurs dramatiques, mais également ceux qui naissent de la scène, qui sont donc indissociables de leur réalisation sur le plateau. Le palmarès récent du célèbre prix de Mülheim qui, s'il récompense la meilleure création de l'année, n'en couronne pas moins un dramaturge (« Mülheimer Dramatikerpreis »), témoigne de cette évolution. Le metteur en scène de ses propres textes René Pollesch a ainsi été par deux fois récompensé (en 2001 avec *World*

2. Les deux metteurs en scène avaient déjà monté avec succès la pièce didactique de Brecht durant leur formation à la *Ernst Busch – Schule* de Berlin.

Wide Web-Slums et en 2006 avec *Cappuccetto Rosso*). Par ailleurs, Helgard Haug et Daniel Wetzl du groupe *Rimini Protokoll* ont reçu le prix en 2007 pour *Karl Marx : das Kapital, erster Band*, qui est sans doute davantage un projet scénique réalisé à partir d'un matériau littéraire qu'un texte dramatique. Cette ouverture du champ d'étude nécessite donc de s'interroger, quant à l'héritage brechtien, sur une réalité théâtrale contemporaine dont de nombreux aspects amènent à remettre en cause la distinction traditionnellement faite entre écriture et production scénique, entre auteur et metteur en scène.

À la confrontation de chacun avec l'héritage brechtien viennent ainsi s'ajouter les confrontations entre les héritiers. Celles-ci demeurent implicites bien sûr : il ne s'agit pas de savoir qui respecte le plus fidèlement les volontés du père. Mais elles n'en sont pas moins réelles, dans la mesure où leur enjeu est précisément de savoir quelles formes dramatiques sont véritablement à même de dire le monde contemporain. Ainsi – et pour prendre deux exemples esthétiquement opposés – Birgit Haas affirme dans l'ouvrage qu'elle consacre à Dea Loher que cet auteur résolument « dramatique » est fidèle à la tradition brechtienne tout en la dépassant, tandis que les représentants d'un théâtre dit post-dramatique, dans le sillage du postmoderne, se contenteraient de répéter à l'envie des déconstructions formelles dont le sens se limiterait finalement à la reproduction de « symptômes », au détriment d'une véritable analyse des processus politiques³. À l'opposé, un artiste tel que Heiner Goebbels avance l'idée selon laquelle le théâtre postdramatique des années 1980 et 1990, à de nombreux égards, ne serait rien d'autre que le prolongement de ce que Brecht avait théoriquement formulé, mais n'avait pu réaliser qu'en partie⁴. Rappelons ici que le post-dramatique n'est pas qu'une affaire de « mise en scène » : en d'autres termes, la question de l'héritage brechtien se pose pour des auteurs dont les textes, pour reprendre le titre de l'étude de Gerda Poschmann, « ne sont plus dramatiques »⁵.

Il apparaît donc que l'héritage brechtien constitue une matrice à partir de laquelle on peut lire les diverses tendances de l'écriture dramatique contemporaine. Loin de perdre de son importance – ce sera la thèse développée ici – la théorie brechtienne, sortie de son contexte, revêt une signification nouvelle et trouve une pertinence dans son propre dépassement. Les contextes idéologiques, politiques et esthétiques contemporains diffèrent radicalement de celui ou de ceux dans

3. Birgit Haas : *Das Theater von Dea Loher : Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2006, S. 44 sq.

4. *Von der Unabhängigkeit der Mittel. Heiner Goebbels über den V-Effekt, das Musiktheater and the game behind the game*, in : Frank-M. Raddatz : *Brecht frisst Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert*, Berlin : Henschel Verlag, 2007, p. 124.

5. Gerda Poschmann : *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen : Niemeyer, 1997.

lesquels émerge et se précise la théorie de Brecht, un bouleversement aux implications importantes quant à la question de l'héritage. Cela ne signifie cependant en rien une disparition des principes formels brechtiens, repérables au contraire dans des approches très différentes de l'écriture pour la scène, parfois situées aux antipodes les unes des autres en ce qui concerne la question de la représentation – un constat qui rejoint celui fait par Hans-Thies Lehmann à propos des pratiques de mises en scène⁶. Si celui-ci semble suggérer que cette décomposition du théâtre épique signifie également un appauvrissement de sa signification, on peut avancer l'idée selon laquelle la production dramatique contemporaine n'est pas le lieu d'une banalisation des éléments de l'héritage brechtien, mais d'une réappropriation dans laquelle la radicalisation de certains principes devient une forme de fidélité.

Les problèmes de la réception du *Kontingent* de Schuster et Kühnel s'expliquent clairement par un contexte culturel et politique qui diffère fondamentalement de celui de *Die Maßnahme*. L'œuvre de Brecht dans son ensemble s'inscrit évidemment dans les situations politiques extrêmement différentes que sont la République de Weimar et ses antagonismes partisans, la période national-socialiste et la RDA. Par delà tout ce qui les oppose, ces systèmes constituent tous des réalités politiques fondées sur un projet idéologique aux applications concrètes et à visée universaliste. Or, cette concrétude des projets politiques offre à la théorie brechtienne du théâtre ce que l'on pourrait appeler des surfaces de frottement : la réaction à ces différentes surfaces amène précisément l'évolution chez Brecht de la théorie et de la pratique, par delà la permanence des principes fondamentaux du théâtre épique. Ainsi Brecht justifie-t-il en 1954 le choix de la parabole comme forme spécifique dans le cas d'*Arturo Ui* par une intention pédagogique précise, dans l'urgence d'une réaction aux événements politiques de 1933, ce qui explique l'absence du prolétariat dans la pièce :

Ui est une pièce-parabole, écrite dans l'intention de détruire l'habituel respect très dangereux devant les grands tueurs. Le cercle est à dessein décrit étroitement : il se limite au plan de l'État, des industriels, des junkers et des petits-bourgeois. Cela suffit pour réaliser l'intention qu'on avait. La pièce n'entend pas donner une esquisse générale solide de la situation historique des années trente.⁷

6. « Brecht hatte enormen Einfluss auf die Ausbildung des Regiestils der 70er und 80er Jahre, aber sein Reich ist in Diadochen-Territorien zerfallen, das epische Theater zerfiel in seine Bauteile, die einzelnen Stücke seines Theatermodells treiben als Stückchen auf den *mainstream* heutiger Theaterpraxis ebenso wie in Nebengewässern des experimentellen Theaters ». Hans-Thies Lehmann : *Fabel-Haft*, in : *Das politische Schreiben*. Essays zu Theater-Texten, Berlin : Theater der Zeit, 2002, p. 222.

7. Bertolt Brecht : *Écrits sur le théâtre 2*, Paris : L'Arche, 1979, p. 492 ; « Der "Ui" ist ein Parabelstück, geschrieben mit der Absicht, den üblichen gefahrvollen Respekt vor den großen Töttern zu zerstören. Der Kreis ist absichtlich eng gezogen ; er beschränkt sich auf die Ebene von Staat, Industriellen, Junkern und Kleinbürgern. Das reicht aus, die vorgehabte Absicht durchzuführen. Das Stück will keinen allgemeinen, gründlichen Aufriß der

Au lendemain de la guerre et dans le contexte de l'installation de Brecht en RDA, c'est l'expérience récente du dévoiement idéologique de la scène qui rend nécessaire une énergique réaffirmation du théâtre épique, qui prendra en particulier la forme des *Modelle (Antigonemodell 1948 et Couragemodell 1949)*. Enfin, on ne peut pas ne pas voir poindre, dans le *Kleines Organon zum Theater*, l'expression d'un scepticisme vis-à-vis de la science (qui marquera par ailleurs les réécritures de la *Vie de Galilée*) dans la référence à Hiroshima, « stratégiquement » placée, après une énumération de progrès technologiques, à la toute fin du paragraphe 16, ce qui lui confère le poids signifiant d'un point d'orgue :

Je me déplace dans les véhicules modernes à une vitesse que mon grand-père ne pouvait imaginer ; rien ne se déplaçait aussi vite à son époque. Et je m'élève dans les airs, ce que mon père ne pouvait pas faire. J'ai déjà conversé avec mon père d'un bout à l'autre d'un continent, mais c'est seulement en compagnie de mon fils que j'ai vu les images animées de l'explosion d'Hiroshima.⁸

Avec la permanence du conflit idéologique durant la guerre froide, l'après-Brecht a vu à cet égard une forme de continuité dans ce rapport de confrontation de la théorie et de la pratique théâtrales à un contexte idéologique aux très tangibles implications politiques, en RFA comme en RDA. On n'en constatera pas moins que c'est (déjà) sur la question de la possibilité même d'analyser ce donné politique et économique – problématique qui se radicalise aujourd'hui – que s'articulent les conceptions théoriques, à commencer par ce qui distingue Dürrenmatt de Brecht⁹. Dans ses *Notizen zum dokumentarischen Theater* de 1968, Peter Weiss exprimait par ailleurs un scepticisme similaire en évoquant déjà « l'aveuglement » (*Verblindung*) et « l'abêtissement » (*Verblödung*) que permettaient non pas le trop peu d'information sur la réalité politique mondiale, mais au contraire le développement des moyens de communication. L'obscurcissement (*Verdunkelung*) délibéré du réel orchestré par ceux qui y avaient intérêt passait donc autant par un trop

historischen Lage der dreißiger Jahre geben ». Bertolt Brecht : *Arturo Ui [2]*, in *Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Schriften 4, Band 24, Berlin und Weimar : Aufbau Verlag, Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag, 1993, p. 318. On renverra par la suite à l'édition des œuvres de Brecht en citant le sous la forme *GBFA*, suivi du numéro de volume.

8. Bertolt Brecht : *Petit Organon pour le théâtre*, in : *Écrits sur le théâtre*, sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris : Gallimard (= Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 359 ; « Ich bewege mich in den neuen Fahrzeugen mit einer Geschwindigkeit, die sich mein Großvater nicht vorstellen konnte ; nichts bewegte sich damals so schnell. Und ich erhebe mich in die Luft, was mein Vater nicht konnte. Mit meinem Vater sprach ich schon über einen Kontinent weg, aber erst mit meinem Sohn zusammen sah ich die bewegten Bilder von der Explosion in Hiroshima ». Bertolt Brecht : *Kleines Organon fürs Theater*, in : *GBFA*, Schriften 3, Band 23, 1993, p. 71.

9. Voir Bertolt Brecht : *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden ?*, in *GBFA*, Schriften 3, Band 23, p. 340-341 ; Friedrich Dürrenmatt : *Standortbestimmung zu « Frank V. »*, in : *Theater- Schriften und Reden*, Zürich : Ex libris, 1966, p. 184.

plein d'informations entre-temps devenu, à l'heure d'internet, un lieu commun, que par la dissimulation¹⁰.

En effet, la production dramatique s'inscrit aujourd'hui dans un cadre de pensée précisément marqué par la mise en doute d'une possible objectivation de la réalité. Si, pour Brecht, la réalité à révéler est bien celle des processus économiques modernes et des rapports de force qu'ils impliquent, les auteurs contemporains constatent avant tout la difficulté croissante à tenter de démêler l'écheveau des causes et des effets. En 2003, l'auteur et metteur en scène Falk Richter conçoit un projet théâtral pensé comme une réaction à la politique belliciste et à l'impérialisme économique américains. Ce projet rassemblait quatre pièces¹¹ dont la mise en scène à la Schaubühne am Lehniner Platz en 2004 était accompagnée de discussions, les comédiens étant par ailleurs appelés à se confronter à un matériau documentaire en amont des spectacles. Dans le texte *Das System. Ein Konzept*¹², Richter propose une esquisse de ce projet qu'il définit lui-même comme la tentative d'un nouveau théâtre documentaire. Néanmoins se côtoient dans ce texte la volonté de parvenir à construire une réflexion critique, l'expression d'une rage face à sa propre impuissance, et une crainte diffuse de voir remis en cause l'équilibre que constitue ce « système » par lequel l'auteur désigne l'ensemble des valeurs économiques, politiques et culturelles dominantes dans le monde occidental¹³. L'objet du théâtre, dès lors, n'est plus la « réalité » mais au contraire l'impossibilité d'isoler celle-ci. Il faut alors se demander comment repenser le texte dramatique, du fait de cette expérience contemporaine du réel. Autrement dit, comment rester fidèle à l'héritage brechtien, quitte précisément à s'en affranchir.

À ce premier élément contextuel vient s'ajouter le scepticisme fondamental de la nouvelle génération de dramaturges et de metteurs en scène vis-à-vis du politique, comme en témoigne le texte publié par Thomas Ostermeier peu de temps avant qu'il ne prenne les rênes de la Schaubühne am Lehniner Platz :

10. Peter Weiss : *Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater*, in : *Stücke II.2*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1977, p. 598 sq.

11. *Electronic City*, de Falk Richter, mise en scène de Tom Kühnel; *Unter Eis*, de Falk Richter, mise en scène de Falk Richter ; *Amok-Weniger Notfälle*, de Martin Crimp, mise en scène de Falk Richter ; *Hotel Palestine*, de Falk Richter, mise en scène de Falk Richter.

12. Falk Richter : *Das System. Ein Konzept*, in : *Theater der Zeit* 10 (2003), p. 58-68.

13. « Indem der Text gleichzeitig Hass auf und Angst um « unser System » formuliert, stellt er eine intellektuelle Schizophrenie aus. Daher, nicht nur aus der Orientierungslosigkeit auf der Ebene der Informationen und gefälschten Fakten (« wir wissen doch gar nichts, wissen doch gar nichts, die geben uns ja keine Informationen ») rührt der Eindruck, dass hier jemand mit dem Kopf gegen eine Wand rennt. » Peter Lautenbach : « *Die radikale Geste! Die radikale Geste! Die radikale Geste!* » *Das System. Über Falk Richters « Unsere Art zu leben »*, in : Anja Dürrschmidt : *Falk Richter – Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu « Unter Eis »*, Recherchen 22, Berlin : Theater der Zeit, 2004, p. 17-18.

La communauté prospère que forment les vainqueurs occidentaux du communisme n'aspire plus à reconnaître et à analyser le malheur et l'absence de liberté dans lesquels vit un grand nombre de ses membres, afin de modifier et de dépasser cette situation. C'est une crise du politique, qui se contente de gérer les affaires courantes lorsqu'il n'est pas en train de faire la guerre.¹⁴

Allusion est ici faite à la décision de la coalition gouvernementale de faire intervenir des troupes allemandes au Kosovo en 1998. Enfin, un dernier élément essentiel touchant au contexte de cette écriture est la théâtralisation croissante du politique, théâtralisation plus généralisée et multiple dans ses ressorts et ses enjeux que ne l'analysait Brecht lui-même dans son regard sur l'esthétique fasciste¹⁵. Serpent de mer des discours théorique et médiatique, notamment depuis l'avènement de la « Berliner Republik »¹⁶, ce phénomène est capital pour le théâtre, amené dès lors à s'interroger sur les modalités de sa réaction : surenchérir dans la spectacularisation, ou opposer au contraire au flot ininterrompu des mises en scène une réduction des formes.

Les données contemporaines du rapport entre le sujet, origine de la pensée critique, et une réalité susceptible d'être analysée s'opposent donc fondamentalement à celles qui sous-tendent la démarche brechtienne. Un détour par le personnage, reflet du sujet aux niveaux des constituants du drame, permet d'illustrer ce changement. Celui-ci, en effet, est chez Brecht capable d'un apprentissage qui se déroulera dans le temps dramatique, quelle que soit la longueur de celui-ci : treize ans (entre 1904 et 1917) pour Pelagea Wlassowa dans *Die Mutter*, une soirée pour Madame Carrar. Le contre-exemple que constitue de ce point de vue le parcours de Mère Courage ne vient finalement que confirmer – ce que les critiques est-allemands représentant la position « officielle » n'avaient pas compris ou voulu comprendre au lendemain de la mise en scène de janvier 1949 – l'objectif brechtien quant au spectateur, appelé, dans les deux cas, à une réflexion sur son propre rôle. L'ensemble de la théorie de Brecht repose sur le postulat d'une possible pédagogie sociale, pédagogie du spectateur donc, mais aussi du comédien (professionnel ou non), par la pratique de la pièce didactique par exemple.

14. « Die Wohlstandsgemeinschaft der westlichen Sieger über den Kommunismus hat nicht mehr den Anspruch, das Unglück und die Unfreiheit, in der viele in ihr leben, zu erkennen und zu analysieren, um diesen Zustand zu ändern und zu überwinden. Es ist eine Krise der Politik, die nur noch ihre Alltagsgeschäfte bewältigt, wenn sie nicht gerade Krieg führt ». Thomas Ostermeier : *Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*, in : *Theater der Zeit* 4 (1999), p. 11.

15. Voir par exemple le texte *Über die Theatralik des Faschismus*, in : *GBFA, Schriften* 2, Band 22, 1, p. 561-569.

16. Voir par exemple Peter W. Marx : *Legitimes Theater? Anmerkungen zu politischen Inszenierungsstrategien der Berliner Republik*, in Birgit Haas (Hrsg.) : *Macht. Performativität, Performance und Polittheater seit 1990*, Würzburg : Königshausen und Neumann, 2005, p. 131-140.

Or ce postulat fait aujourd'hui en grande partie défaut : la possibilité d'un apprentissage de la part de l'animal politique paraît pour le moins mise en doute lorsque se fait plus complexe la relation entretenue avec la réalité, relation qui est de l'ordre de la fluctuation, du mouvement : le sujet contemporain est ballotté dans le flot des informations et des images, de sorte qu'il lui est de plus en plus difficile de trouver le point d'appui que fournissait auparavant l'idéologie politique. Cela implique un glissement dans l'objet même du théâtre : la question n'est plus tant de savoir comment le sujet peut agir sur le réel que de saisir les façons dont le réel forme ou déforme le sujet. La coexistence de ces deux questionnements, objectera-t-on, est intrinsèque au théâtre quel qu'il soit. Loin d'une conception élémentaire du sujet qui se bornerait à faire de lui l'origine d'une pensée autonome, Brecht le définit en 1941 comme le lieu d'un conflit d'influences :

L'individu nous apparaît toujours plus comme un complexe contradictoire en perpétuelle évolution, semblable à une masse. Il affiche certes une unité vis-à-vis de l'extérieur, mais n'en reste pas moins une disparité plus ou moins parcourue de conflits dans laquelle les tendances les plus diverses s'imposent, de sorte que l'action considérée ne représente que le compromis.¹⁷

En explorant les modalités de la représentation d'un sujet contemporain davantage produit qu'initiateur des mouvements globaux, la dramaturgie contemporaine réalise néanmoins un glissement inverse au renversement dialectique que suggère l'évolution de Brecht entre *Mann ist Mann*, dans laquelle « Galy Gay est le prototype de l'homme, facilement transformable selon les besoins »¹⁸ et, par exemple, *Die Mutter*, figure du sujet capable du passage à l'action révolutionnaire. Essentielle pour le projet brechtien, la conception de l'Homme comme intervenant sur le réel, résumée dans la célèbre formule « eingreifendes Denken »¹⁹, sous-tend donc autant l'attitude attendue de la part du spectateur que la conception du personnage.

Qu'en est-il dès lors de ce dernier chez les auteurs contemporains ? Sans tomber dans la généralisation forcément abusive, on constate, au vu de la production dramatique actuelle, une indéniable et récurrente mise en scène de l'aliénation du sujet et de son incapacité à infléchir le cours de l'Histoire. Les personnages de Falk Richter sont ainsi les errants

17. « Das Individuum erscheint uns immer mehr als ein widerspruchsvoller Komplex in stetiger Entwicklung, ähnlich einer Masse. Es mag nach außen hin als Einheit auftreten und ist darum doch eine mehr oder weniger kampfdurchtobte Vielheit, in der die verschiedensten Tendenzen die Oberhand gewinnen, so daß die jeweilige Handlung nur den Kompromiß darstellt. » Bertolt Brecht : [*Das Individuum, die Kausalität*], in : *GBFA*, Schriften 2, Band 22, 2, p. 691.

18. Francine Maier-Schaffer : *Bertolt Brecht*, Paris : Belin, 2003, p. 59.

19. Cf. Bertolt Brecht : *Anmerkungen zur Mutter*, in : *GBFA*, Schriften 2, Band 22, 2, p. 133.

d'une économie globalisée dont ils ne parviennent pas à s'extraire. C'est le cas dans *Electronic City*²⁰ par exemple, pièce dans laquelle cette errance se manifeste dans la dissolution de l'espace dramatique : Tom, personnage représentant les cadres de la *new economy*, est perdu dans les couloirs d'un hôtel ultramoderne dont il ne sait plus s'il se situe à Berlin, New York ou Tokyo. Impuissant à penser le monde et sa propre position, l'individu n'est plus capable que de verbaliser les signes extérieurs de sa propre aliénation. Le texte *Unter Eis*²¹ met cette fois en scène le monde des consultants à travers trois personnages de managers. Le plus âgé, Paul Niemand, exprime sa propre dépendance vis-à-vis du dogme de la performance économique, sans pour autant parvenir à s'en extraire. Il est mis hors course par ses deux collègues, Karl Sonnenschein et Aurelius Glasenapp, plus jeunes, plus efficaces, plus rentables. La répétition du même est enfin suggérée par l'apparition, à la fin de la pièce, d'un enfant qui a d'ores et déjà intégré le discours économique, laissant ainsi penser que les deux gagnants d'aujourd'hui sont déjà les perdants de demain. Des phénomènes similaires sont mis en scène dans les courtes scènes de *Push up 1-3* de Roland Schimmelpfennig²². La pièce est constituée de trois dialogues (que précèdent et suivent deux monologues), entre deux cadres d'une entreprise à chaque fois, aspirant à décrocher une promotion. Ici encore, les personnages font partie intégrante d'un système qu'ils ne cherchent nulle part à remettre en cause. Fritz Kater, un auteur qui est également metteur en scène sous le nom d'Armin Petras, ajoute ici à ce rapport une dimension historique, dans le texte *Vineta*²³ par exemple, dont l'action se déroule à Francfort-sur-l'Oder. Le personnage central, ancien boxeur qui échouera dans sa tentative de *come-back*, incarne la situation des perdants de la Réunification. La pièce cependant est loin de se limiter à un tableau social, comme en témoigne par exemple la métaphore finale de la crue de l'Elbe. Le mouvement suggéré ici est celui de l'engloutissement, donc de l'impuissance du sujet face au mouvement de l'Histoire²⁴. C'est enfin sous l'angle de la comédie que Moritz Rinke aborde cette impuissance dans des textes tels que *Café Umberto*²⁵, dont l'action est plantée dans une agence de l'Arbeitsamt, ou encore dans *Die Optimisten*²⁶, qui rassemble dans un hôtel d'Asie des touristes occidentaux venus participer en Inde à un congrès

20. Falk Richter : *Unter Eis*, in : *Unter Eis. Stücke*, Frankfurt a.M. : S. Fischer, p. 315-348.

21. Falk Richter : *Electronic city*, in : Falk Richter (note 20), p. 433-476.

22. Roland Schimmelpfennig : *Push up 1-3*, in : *Die Frau von früher. Stücke*, Frankfurt a.M. : S. Fischer, p. 343-398.

23. Fritz Kater : *Vineta (oder wassersucht)*, in : *Ejakulat aus Stacheldraht*, Berlin : Theater der Zeit, 2003, p. 151-204.

24. Sur ce texte, voir Christian Klein : « *Wie leben wir eigentlich ?* » *Écriture postmoderne et représentation identitaire dans Fight City. Vineta de Fritz Kater*, in : Emmanuel Béhague, Valérie Carré (dir.) : *L'identité collective et sa représentation dans le cinéma, le théâtre et la littérature d'aujourd'hui*, in : *Recherches germaniques*, numéro hors-série 4, 2007, p. 95-110.

25. Moritz Rinke : *Café Umberto*, in : *Theater Heute* 8/9 (2005), p. 71-81.

26. Moritz Rinke : *Die Optimisten*, in : *Theater Heute* 8/9 (2003), p. 72-84.

consacré au fonctionnement de l'économie mondiale et fermement décidés à déposer une pétition auprès du Premier Ministre pour la défense des paysans indiens.

Cette articulation du rapport qu'entretient le sujet au réel distingue donc l'écriture contemporaine du projet *politique* brechtien. Signifie-t-elle pour autant la caducité complète d'une théorie *esthétique* qui repose précisément sur le postulat d'une intervention possible du sujet sur son propre devenir ? Non sans doute, si l'on considère l'indéniable présence – plus ou moins clairsemée d'un texte à l'autre – des éléments introduits par la dramaturgie non aristotélicienne, voire de leur radicalisation. Pour René Pollesch, cette parcellisation de l'héritage brechtien va de pair avec une victoire du théâtre « psychologique »²⁷. Il semble davantage que cette présence « éclatée » de l'héritage transcende l'opposition contemporaine entre un théâtre de l'illusion, malheureusement « indestructible » selon Pollesch toujours²⁸, et une esthétique qui renoncerait radicalement à la représentation. Sans prétention à l'exhaustivité, on se limitera ici à quelques exemples²⁹.

Parmi ces traits épiques récurrents, on remarquera notamment le rôle joué par le chœur comme instance de commentaire. Dans *Vineta*, un premier chœur assure à la troisième personne le récit des anecdotes et des événements qui ponctuent l'existence des laissés pour compte de la Réunification ; un autre, rassemblant tous les personnages, interrompt le cours de l'action au bénéfice d'« une litanie dont les éléments [...] évoquent une réalité dans sa diversité fragmentée »³⁰. Dans la pièce *Leviathan*³¹ de Dea Loher, consacrée à la Fraction Armée Rouge et plus particulièrement au moment décisif où Ulrike Meinhof opte pour la clandestinité, un chœur intervient à quatre reprises, apportant d'une part des éléments complémentaires à l'action (récit de la libération d'Andreas Baader marquant la naissance de la RAF, rencontre avec des représentants du régime est-allemand) sous une forme plutôt narrative, commentant d'autre part la décision de Marie/Ulrike Meinhof en adoptant la perspective de la lutte armée. L'éclatement de la temporalité du drame constitue un effet de distanciation récurrent. Dans *WE*

27. « Brecht ist zwar immer noch sehr berühmt, aber diese Partikel, in die seine Theatertheorie zerfallen ist, die können für sich neutralisiert und scheinbar entschärft werden. Tatsächlich hat sich die Psychologie im Theater durchgesetzt ». *Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina. René Pollesch über Geschlechterzuschreibungen, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags*, in : Frank M. Raddatz (note 4), p. 206.

28. « unkaputtbar », *ibid.*, p. 201.

29. Une véritable étude du rapport à Brecht chez des auteurs en particulier – telle qu'elle a été entreprise par Birgit Haas dans le cas de Dea Loher – reste encore à faire (voir note 3).

30. Christian Klein (note 24), p. 106.

31. Dea Loher : *Olgas Raum, Tätowierung, Leviathan. Drei Stücke*, Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, 1994.

ARE CAMERA/jasonmaterial de Fritz Kater se succèdent vingt-cinq scènes à chaque fois datées (entre le 31 décembre 1969 et 1992), sans respect de la chronologie cependant : il s'agit alors pour le spectateur de reconstruire la biographie de personnages eux-mêmes pris dans la quête d'une identité mutilée par le contexte historique. Dans *Olgas Raum* de Dea Loher, pièce consacrée à la figure historique d'Olga Benario, diverses phases de la biographie du personnage central se mêlent, entre son engagement révolutionnaire en 1923 et les geôles brésiliennes, avant son emprisonnement et sa mort dans le camp de Ravensbrück en 1942. Parties dialoguées et parties narratives fonctionnent en contrepoint dans une construction d'ensemble qui lie la linéarité historique. Sur un espace de temps dramatique beaucoup moins long, le mélange entre dialogues et monologues est plus dense dans *Das kalte Kind*³² de Marius von Mayenburg, créant un va-et-vient permanent entre le temps de l'action et les regards rétrospectifs jetés sur celle-ci. On retrouve enfin une autre forme de multiplication des perspectives dans *Unschuld*³³ de Dea Loher, un montage de dix-neuf scènes dans lesquelles s'entrecroisent fortuitement les biographies, offrant une image éclatée d'une société qui ne l'est pas moins. Enfin, des pièces telles que *Peace*³⁴ ou *Unter Eis* de Falk Richter peuvent être abordés comme les manifestations d'une radicalisation des tendances épiques, faisant en effet se succéder des textes de types divers : dialogues, pseudo-dialogues prenant la forme d'une simple juxtaposition de brèves prises de paroles, monologues. Des visions oniriques alternent avec la répétition de formulations empruntées au credo économique contemporain, le récit d'expériences professionnelles diverses (dont celui d'un séminaire de motivation où les cadres sont amenés à jouer des scènes du film *Le Roi Lion* de Walt Disney), et une longue liste d'indicateurs boursiers placée dans la bouche d'un enfant.

Par delà ces éléments formels, le statut du personnage nécessite sans doute un examen plus précis, dans la mesure où il pose intrinsèquement la question de l'identification. De nombreux textes en effet mettent celui-ci à distance sous des formes diverses. Ce traitement du personnage, d'une part, prolonge le principe brechtien de sa double désolidarisation, vis-à-vis du comédien et vis-à-vis du spectateur. D'autre part, il en constitue l'exacerbation : la distanciation brechtienne est en effet un mouvement, elle est réaction à une « proximité », si provisoire ou minimale soit-elle, vis-à-vis du personnage, d'où l'importance des sentiments que Brecht met au service de la critique et de la compréhension³⁵. Or,

32. Marius von Mayenburg : *Das kalte Kind – Harrmann*, Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, Berlin : henschel Schauspiel, 2002.

33. Dea Loher : *Unschuld – Das Leben auf der Praça Roosevelt*. Zwei Stücke, Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, 2004.

34. Falk Richter : *Peace*, in Falk Richter (note 20), p. 231-314.

35. Voir entre autres les fragments de l'*Achat du crime* (*Der Messingkauf*) consacrés à cette question.

dans une grande partie du théâtre contemporain, cette mise à distance du personnage semble être au contraire immédiate, interdisant d'emblée toute identification. La pièce *Feuergesicht* de Marius von Mayenburg, par exemple, participe de cette approche. Le personnage central, un incendiaire du nom de Kurt que la haine du monde extérieur conduit à l'assassinat de ses parents, constitue dès le départ un repoussoir pour les spectateurs et ne manifeste aucune contradiction ; il est, de ce point de vue, fondamentalement « non-brechtien ». La force du texte repose dès lors sur le fait que cette distance instaurée entre le personnage et le spectateur est tenue de bout en bout : observateur de l'action, ce dernier ne parvient pourtant à aucun moment à percer l'énigme du réel, le personnage lui-même en l'occurrence. Moritz Rinke pour sa part aborde souvent ses propres personnages sous l'angle d'une ironie qui ici encore produit leur mise à distance. C'est notamment le cas dans *Die Optimisten* : dans un hôtel d'Extrême-Orient se retrouvent coupés du monde un ancien soixante-huitard devenu professeur d'université dont l'autorité intellectuelle est avant tout employée dans le but de séduire la naïve étudiante Carla, c'est un éternel « futur metteur en scène », ou encore un « médecin sans frontières », adepte de la gymnastique d'inspiration orientale. Mais c'est sans doute dans les textes qui rejettent délibérément le canevas du drame que se manifeste cette distanciation du personnage. C'est notamment le cas pour les « non-personnages » hystériques qui peuplent les textes de René Pollesch. Avec un indéniable effet comique, ceux-ci produisent sans cesse un discours désincarné fait en grande partie d'imprécations à l'encontre des avatars du néolibéralisme, et nourri de notions empruntées à la sociologie contemporaine. Ils demeurent des constructions purement artificielles, comme le signalent leur nom, lorsqu'ils en portent un : Bambi Schickafossee ou Heidi Hoh dans la trilogie du même nom qui a fait connaître l'auteur à la fin des années 1990, ou encore Diabolo, Twopence-Twopence et Bigman dans des pièces plus récentes montées au *Prater*, la seconde scène de la Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz.

Si de tels textes marquent une radicalisation de la distanciation dans le rapport au personnage se pose également la question de la fable comme catégorie fondamentale de la dramaticité, dont Brecht affirme le rôle central dans le paragraphe 65 du *Petit organon* (*Kleines Organon*). Un premier constat sera celui d'un « retour » à la narration d'une fiction dramatique, tendance forte dans l'écriture dramatique contemporaine. John von Düffel, auteur et dramaturge au Thalia Theater de Hambourg, peut ainsi évoquer en 2004 l'importance d'auteurs « qui racontent » tels Moritz Rinke ou Lukas Bärfuss³⁶. Le

36. John von Düffel, Franziska Schöbler : *Gespräch über das Theater der neunziger Jahre*, in : Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) : *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München Sonderband *Text und Kritik*, 2004, p. 45.

propre de cette fable est cependant, si l'on en croit tout du moins Franziska Schöbler³⁷, son caractère fragmentaire. Le retour au texte serait ainsi non pas un retour au « grand récit » mais davantage l'avènement d'un récit « anecdotique »³⁸. À travers l'exemple de l'auteure Sybille Berg, Schöbler fait le lien avec ce qu'elle appelle des « tendances postdramatiques qui ne seraient pas pour autant abandonnées », de même que ne serait pas « restaurée » la « triade du drame, de l'action et de l'imitation »³⁹. Certes, les tendances postdramatiques se caractérisent par leur variété ; le texte postdramatique n'existe pas et demeure un idéal-type. Néanmoins, il semble problématique de subsumer sous le qualificatif de « postdramatique » des degrés finalement très différents de remise en question du « drame », de « l'action », de « l'imitation ». La démarche typologique de Gerda Poschmann, qui décline une palette d'approches du drame depuis l'utilisation de la forme dramatique jusqu'à son dépassement, paraît de ce point de vue plus claire. Lorsqu'il s'agit de la question de l'héritage brechtien précisément, il semble nécessaire de distinguer les différents degrés de fragmentation de la fable de ce qui serait la marque d'un texte dit « postdramatique », à savoir l'*abandon* pur et simple de la fable⁴⁰. Celle-ci est alors comprise non seulement dans un sens « large », celui d'une somme d'actions représentées, mais également dans celui que lui donne Brecht : « La grande affaire du théâtre est la "fable", la composition d'ensemble de tous les processus gestuels, laquelle contient toutes les informations et les impulsions qui font dès lors le plaisir du public »⁴¹. Au regard de l'explosion contemporaine du drame, Brecht apparaît finalement proche d'Aristote⁴². Hans-Thies Lehmann fait un constat similaire d'un attachement de Brecht à la fable qui le rappro-

37. Franziska Schöbler : *Augen-Blicke*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2004, p. 20 sq.

38. « Dieses anekdotische Erzählen steht nicht selten im Zeichen der "Verarmung", stellt eine "Präsentation des Alltäglich-Banalen" mit dem Verzicht auf die « Autorität von Kunst und Kunstwerk » dar ». Franziska Schöbler : *Albert Ostermaier – Medienkriege und der Kampf um Deutungshoheit*, in Heinz Ludwig Arnold (note 36), p. 81-82. Les passages entre guillemets sont empruntés à Gabriele Brandstetter : *Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der 90er Jahre*, in : Martina Lecker (Hrsg.) : *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin : Alexander Verlag, p. 661.

39. « Findet das Erzählen auf der Bühne statt, so werden dennoch die postdramatischen Tendenzen nicht aufgegeben, kohärenzbildende Makrostrukturen, die "Ganzheiten" und "Geschlossenheiten" einer klassischen Ästhetik, das "Dreigestirn von Drama, Handlung und Nachahmung" nicht restauriert ». Heinz Ludwig Arnold (note 36), p. 82.

40. Hans-Thies Lehmann, « *Just a word on a page and there is a drama* ». *Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater*, in : Heinz Ludwig Arnold (note 36), p. 26-33.

41. Bertolt Brecht (note 8), p. 378 ; « Das große Unternehmen des Theaters ist die "Fabel", die Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge, enthaltend die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen ». Bertolt Brecht : *Kleines Organon fürs Theater*, in : GBFA, Schriften 3, Band 23, p. 92.

42. Voir Klaus-Detlef Müller : *Brecht, ein letzter Aristoteliker des Theaters ?*, in : Michel Vanoosthuyse (Hrsg.) : *Brecht 98. Poétique et politique*, Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-européennes, Université Paul Valéry de Montpellier, 1999, p. 36.

che à cet égard de la tradition dramatique, dans un article au titre en forme de jeu de mots, « Fabel-Haft »⁴³.

Cette variété dans la compréhension et l'utilisation de la fable illustre donc bien la diversité dans l'appropriation de la tradition épique par les auteurs contemporains. La question de l'héritage permettrait donc de ce point de vue une forme de « cartographie » de l'écriture dramatique contemporaine. Faut-il ne voir alors dans l'écriture pour la scène qu'un éparpillement de principes formels qui seraient vidés de leur sens, car découplés d'une démarche politique désormais caduque ? On peut au contraire concevoir l'apparente perte de sens des principes brechtiens comme ce qui permet au contraire une nouvelle pertinence de cet héritage. La remise en cause radicale des éléments constitutifs de la dramaticité peut dès lors être pensée comme la marque d'une « adaptation » du théâtre à la réalité politique, économique et sociale, adaptation telle que Brecht précisément en expose la nécessité dans les vingt premiers paragraphes du *Kleines Organon* : en ce sens, la fidélité à l'héritage réside dans son dépassement.

Un point de départ pour aborder la question de l'héritage brechtien en évitant l'impasse du rapport entre la présence des moyens et la disparition des fins est l'idée fondamentale d'une dissociation des différents systèmes signifiants à l'œuvre sur la scène. Brecht pose ce principe en opposition au *Gesamtkunstwerk* wagnérien dans les *Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"* :

L'irruption des méthodes du théâtre épique dans l'opéra conduit essentiellement à une radicale séparation des éléments. La grande lutte pour la primauté entre mot, musique et représentation [...] peut être tout bonnement éliminée par la séparation radicale des éléments.⁴⁴

Brecht s'inscrit donc ici nettement dans une tradition de rethéâtralisation du théâtre⁴⁵ qui s'opère à partir du tournant du siècle, et conduit à une déhiérarchisation entre les signes de la scène.

En outre, cette « séparation » est conçue d'emblée comme une nécessité *pédagogique* à l'égard du spectateur, avant même l'introduction de la pensée marxiste dans les réflexions théoriques de Brecht, et donc l'orientation idéologique de ce principe. Elle contribue en effet à empêcher la passivité du spectateur : « Ce procès de fusion inclut le

43. Hans-Thies Lehmann (note 6).

44. Bertolt Brecht (note 7), p. 329 ; « Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente. Der große Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung [...] kann einfach beigelegt werden durch die radikale Trennung der Elemente ». Bertolt Brecht : *Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"*, in : *GBFA, Schriften 4, Band 24*, p. 79.

45. Jurij Striedter : *Einleitung*, in Herta Schmid, Jurij Striedter : *Dramatische und theatrale Kommunikation*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1992, p. 7-8.

spectateur qui est pareillement compris dans la fusion et représente une partie passive de l'œuvre d'art totale (il la subit). Ce genre de magie est, bien entendu, à combattre »⁴⁶.

Les principes évoqués ici en ce qui concerne l'opéra sous-tendent toute la conception brechtienne de la scène. De ce fait, l'idée d'une dissociation entre les divers éléments de la scène constitue bien sûr un héritage fondamental pour la pratique de mise en scène. Le téléscopage de discours toujours différents et parfois opposés par différents systèmes signifiants caractérise par exemple le travail de Frank Castorf à travers le montage qu'il opère de matériaux littéraires, visuels et musicaux divers ; il est tout aussi manifeste chez un metteur en scène plus jeune comme Nicolas Stemmann. Selon Armin Petras, autre représentant de la mise en scène contemporaine et directeur du Maxim Gorki-Theater à Berlin, dans un entretien accordé à Frank M. Raddatz, cette séparation permet à la représentation théâtrale d'échapper à une forme de complétude qui ferait d'elle une marchandise⁴⁷. La distanciation que permet l'autonomisation des divers signes débouche donc sur une redéfinition du rôle du spectateur, celui-ci devenant partie prenante dans l'élaboration du sens. Ce n'est donc plus seulement la mise à distance de cette représentation mais son ouverture qui provoque l'activité du spectateur.

Si, par définition, le principe de la séparation des éléments touche à l'événement scénique, il n'en reste pas moins possible de concevoir une écriture dramatique qui, dans sa forme même anticiperait cette séparation des éléments. Brecht ne fait finalement rien d'autre en insérant les songs dans le *continuum* d'un texte dont elles viennent briser l'unité, ou en prévoyant les titres et autres textes à projeter. Ce qui remplace la fable dans un texte plus ou moins affranchi des conventions dramatiques est alors la juxtaposition, voire la confrontation de sous-unités de type divers. Ces sous-unités, dans les textes récents d'Elfriede Jelinek par exemple, sont d'ordre discursif. Selon une démarche qui revient à substituer le dialogisme au dialogue⁴⁸, l'auteure organise la confrontation non plus d'actions ou de principes incarnés par divers personnages, mais de discours idéologiquement marqués, de citations littéraires et d'emprunts à la culture de masse. Ensemble, ces éléments constituent un tissu verbal certes finement organisé, mais qui demeure malgré tout un montage, les emprunts n'étant pas insérés dans un sens global et entretenant des rapports de contraste. Chez d'autres auteurs, le prin-

46. Bertolt Brecht (note 7), p. 329-330 ; « Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtwerkwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen ». Bertolt Brecht (note 4), p. 79.

47. « Ich habe in Brecht einen Partner gefunden ». Armin Petras über das Labor, den Strukturalismus und die Lust am Narrativen, in : Frank M. Raddatz (note 4), p. 187.

48. Maja Sibylle Pflüger : *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen, Basel : Francke, 1996.

cipe qui substitue à l'unité de la fable l'hétérogénéité de ses composants apparaît au niveau de l'architecture d'un texte qui ne renonce pas pour autant au dialogue. La pièce *Festung*⁴⁹ de Rainald Goetz se divise ainsi en cinq grandes parties (renvoyant aux cinq actes traditionnels), dix-neuf parties, quarante-cinq sous-parties, parfois constituées d'une seule phrase. Chacune des unités, dialoguée ou non, fonctionne de manière autonome. Des systèmes de renvois, de symétries ou au contraire d'oppositions permettent alors un cheminement du spectateur dans le matériau. Un texte plus récent tel que *Draußen tobt die Dunkelziffer*⁵⁰ de Kathrin Röggla se présente également comme une suite de soixante-dix courtes scènes, autour du thème de la consommation et du surendettement, sans organisation fictionnelle et linéaire. Enfin, on distingue une démarche similaire dans *Schieß doch, Kaufhaus!* de Martin Heckmanns, texte beaucoup plus court, condensé, mais tout aussi éclaté dans sa construction⁵¹ : les personnages laissent ici la place à des voix affublées de noms réduits à une simple sonorité (Ätz, Fetz, Klar, Kling et Knax), les répliques à des fragments de prises de parole, la fable à la simple esquisse, de manière extrêmement ponctuelle dans le texte, d'une forme de « congrès » sur la mondialisation qui tiendrait lieu de cadre dramatique jamais décrit. De telles approches peuvent donc être lues comme la transposition au niveau textuel d'une conception brechtienne de la scène comme lieu de confrontations, transposition qui conduit cette fois à l'abandon de la fable, à laquelle Brecht demeurait fidèle. Dans ce qu'on pourrait appeler une contamination de l'ensemble du projet théâtral par le principe de séparation des éléments, la « mise en texte » des contradictions ne se fait alors plus dans un but explicatif, mais « présentatif ».

Évoquant la forge des formes théâtrales contemporaines qu'est l'Institut d'Études Théâtrales Appliquées de Gießen, René Pollesch rapproche celui-ci de Brecht : « Le concept du *performer* ou l'esthétique de la *performance* comme contraire du *théâtre de la représentation* constituent un point de rencontre entre Brecht et l'institut de Gießen. »⁵² Ne serait-ce que par son attachement à la fable, il peut sans doute paraître abusif de considérer Brecht comme un précurseur de la *performance*, en particulier du fait du caractère éphémère de celle-ci et de son impossible répétition⁵³. La rupture de l'illusion et la distinction tou-

49. Rainald Goetz : *Festung*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1992.

50. Kathrin Röggla : *Draußen tobt die Dunkelziffer*, in : *Theater Heute* 7 (2005), p. 44-57.

51. Martin Heckmanns : *Schieß doch, Kaufhaus!*, in *Spectaculum* 74, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 2003, p. 109-136.

52. « Eine Schnittstelle von Brecht und dem Institut in Gießen ist der Begriff des *Performers* oder die Ästhetik der *Performance* im Gegensatz zum Repräsentationsschauspiel ». *Das Theater ist nicht die Dienerin der Dichtung, sondern der Gesellschaft. Rimini-Protokoll* (Helgard Haug und Daniel Wetzel) über den Laien als Experten und den *Verfremdungseffekt*, in : Frank M. Raddatz (note 4), p. 219.

53. « Sie können, da sie sich nicht in Werken konstituieren, auch nicht wie jene erneut aufgesucht und rezipiert werden. Vielmehr werden *Performances* im Modus des Ereignis-

jours soulignée entre le plateau et la réalité – qui trouve son expression dans toutes les formes de commentaires de l'action (prologues, épilogues, songs, apartés) – peuvent néanmoins être appréhendées comme un pas de plus dans un glissement vers une esthétique théâtrale de la « présentation », une brèche importante dans l'édifice historique du drame comme espace d'imitation du réel. À divers degrés, des approches du texte dramatique telles que celles précédemment évoquées prennent en considération un tel glissement. Si la scène ne reflète plus le monde par le truchement de la représentation, le texte de théâtre opère un déplacement similaire en tendant d'une conception de celui-ci comme œuvre d'art close vers celle, récurrente dans le discours actuel sur le texte, de *matériau*. Le récepteur (metteur en scène, lecteur ou spectateur) se voit investi d'une fonction qui constitue un prolongement des attentes énoncées par Brecht. On peut alors y voir une forme de « pédagogie » pour l'éducation à un regard nouveau sur le réel.

Dans l'ouvrage déjà cité *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*, Frank M. Raddatz suggère la pertinence des principes brechtiens dans un contexte radicalement différent de celui de leur définition : « Au fond, son modèle, ses constructions permettent une critique des structures. Mais sa propre interprétation lie le modèle à l'idée du sujet autonome »⁵⁴. Il convient donc, pour y rester fidèle, de réinterpréter ce modèle en l'adaptant aux données contextuelles. Parmi celles-ci, la « théâtralisation » du politique évoquée en introduction tient une place essentielle. De ce point de vue, le théâtre de la « représentation » – qui construit une réalité –, ne ferait que relayer les « appareils » contemporains de dissimulation du réel, pour reprendre ici le terme *Apparate* que Brecht emploie pour désigner une institution théâtrale qu'il rejette⁵⁵. Renoncer à cette représentation, explorer les possibilités de son interruption jusqu'à des formes proches de la performance, revient donc à refuser ce pacte de l'illusion.

Dans les contextes politiques de l'œuvre théorique de Brecht, ces appareils étaient mis au service de conceptions du monde dominantes ou aspirant à le devenir. Le contexte contemporain diffère ici nettement dans la mesure où il se caractérise plutôt par la multiplication et la diffusion technologiquement accélérée des discours et des représentations. Dès lors, le foisonnement du matériau, sa complexité et son hétérogénéité peuvent apparaître comme la prise en compte de cette donnée

ses hervorgebracht und erfahren : Sie sind einzigartige Geschehnisse, denen stets eine gewisse Kontingenz und Unplanbarkeit eignet. » Sandra Umatham : *Performance*, in : Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.) : *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2005, p. 232.

54. « Im Grunde ist sein Modell, seine Konstruktionen, offen für eine Kritik der Strukturen. Aber seine eigene Interpretation bindet das Modell an die Vorstellung des autonomen Subjekts ». Frank M. Raddatz (note 4), p. 210.

55. Bertolt Brecht : [*Schwerfällige Apparate*], in : *GBFA*, Schriften 1, Band 21, p. 126.

contemporaine. Helgard Haug, membre du collectif *Rimini Protokoll*, évoque ainsi ce qui distingue sa démarche de celle de Brecht : « Nous ressentons en tout cas le besoin fort de faire proliférer le matériau. La sobriété ou la sécheresse que Brecht souhaite ou réclame, nous voulons les abandonner par ces proliférations »⁵⁶. Brecht en effet justifiait de la manière suivante la limitation des signes proposés à la réception :

Il est dangereux aussi de viser à donner un trop grand nombre de signes. L'esprit qui établit de nouveaux rapports (cet esprit que le spectateur doit avoir ou qui doit devenir le sien ne sait que faire d'un excès de choses.) L'essentiel ne doit pas être par trop mélangé à l'accessoire.⁵⁷

Pour se limiter cette fois au texte dramatique, Haug décrivant ici son approche de la scène, on renverra une nouvelle fois à l'ampleur des *Sprachflächen* jelinekiennes, qui reflètent dans une sorte de mimétisme de second degré la production endémique de discours.

Un théâtre politique donc, ou plutôt une pensée politique du théâtre qui reposerait sur une pédagogie de la *perception*, selon la thèse proposée par Lehmann au terme de l'ouvrage *Le théâtre postdramatique* : « Le politique du théâtre est le politique de la perception. Sa définition commence seulement là où l'on se rend compte que le mode de perception est indissociable de l'existence du théâtre dans un monde dominé par les médias qui modèlent toute perception de façon massive. »⁵⁸ Un tel théâtre, au lieu de produire pour le monde l'image trompeuse de sa lisibilité, lui renvoie l'image de sa propre théâtralisation, suggérant une nouvelle forme de réalisme. Il reste ainsi fidèle à l'idée très brechtienne d'une nécessaire historicisation des formes théâtrales :

La description d'un monde en constant changement exige des moyens toujours nouveaux. Les nouveaux moyens de la représentation doivent être appréciés à l'aune de leur succès face à l'objet considéré et non pas en eux-mêmes, dissociés de leur objet, par la comparaison avec des moyens anciens.⁵⁹

56. « Wir haben jedenfalls ein starkes Bedürfnis, mit dem Material zu wuchern. Die Nüchternheit oder Kargheit, die bei Brecht gewünscht oder verlangt wird, die wollen wir mit diesen Wucherungen verlassen ». Frank M. Raddatz (note 4), p. 220.

57. Bertolt Brecht : [*le nombre de signes*] (note 8), p. 751 ; « Gefährlich ist es auch, die Zahl der Merkmale allzusehr zu vervollständigen. Der umordnende Geist (den der Zuschauer haben oder bekommen soll) kann mit zu vielem zugleich nichts anfangen ; das Wichtige darf mit dem Unwichtigen nicht allzu sehr gemischt auftreten. » Bertolt Brecht : [*Die Zahl der Merkmale*], in : *GBFA*, Schriften 2, Band 22.1, p. 250.

58. Hans-Thies Lehmann : *Le théâtre postdramatique*, Paris : l'Arche, 2002, p. 291 ; « Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik. Ihre Bestimmung beginnt mit der Erinnerung, daß die Weise der Perzeption nicht zu trennen ist von der Existenz des Theaters in einer Lebenswelt aus Medien, die alles Wahrnehmen massiv modellieren ». Hans-Thies Lehmann : *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M : Verlag der Autoren, 1999, p. 469.

59. « Die Beschreibung der sich ständig verändernden Welt erfordert immer neue Mittel der Darstellung. Die neuen Mittel der Darstellung muß man nach ihrem Erfolg dem jeweiligen Objekt gegenüber beurteilen, nicht an sich, losgelöst von ihrem Objekt, durch den Vergleich mit alten Mitteln ». Bertolt Brecht : [*Über die eigene Arbeit*], in : *GBFA* (note 57), p. 449.