

La remise en question des modèles épique et dramatique par le théâtre-témoignage.

Résumé de la communication

Le théâtre-témoignage est un théâtre qui entretient un lien fort avec la réalité. Il est élaboré à partir de témoignages entendus lors de procès, recueillis par des interviews, ou encore enregistrés pour la télévision. Parfois le témoignage peut aussi être celui de l'auteur lui-même, c'est le cas notamment dans le « théâtre narration » italien. Nous proposons de distinguer trois types de pièces, en plus des pièces de « théâtre narration », correspondant à trois types de témoignages : le témoignage juridique (un procès qui a ou non eu lieu est reproduit sur scène), le témoignage social (les témoins sont appelés à se remémorer des luttes sociales auxquelles ils ont participé, ou à parler de leur situation sociale présente ou passée) et le témoignage de survivants (les rescapés d'un génocide, d'une catastrophe témoignent de ce qu'ils ont subi). Ce théâtre présente la particularité de bousculer les concepts théoriques qui définissent le théâtre dramatique, le théâtre épique et le théâtre postdramatique. Cette communication, présentée le 9 juin 2009 à l'Université de Reims dans le cadre du séminaire intitulé « Le modèle dramatique : Recherches actuelles sur le théâtre », visait à expliquer ces concepts et à rendre compte de leur mise en question par le théâtre-témoignage. Par conséquent, les pièces ne furent que très peu abordées, pour laisser la place à une réflexion plus théorique.

Dans une première partie, nous sommes revenu sur les définitions de l'épique et du dramatique données par un certain nombre de théoriciens, retour effectué pour savoir s'il s'agissait de deux modèles distincts. Cette question du modèle était légitime si l'on considère qu'Aristote effectuait une distinction de « mode selon lequel on peut représenter chaque objet ». Le mode dramatique, selon lui, consistait à représenter des objets qui agissent, qui sont les « auteurs de la représentation ». Reprenant la définition d'Aristote, Brecht, dans ses *Écrits sur le théâtre*, avance deux traits caractéristiques du dramatique : une « forte concentration de la fable » et « une certaine interdépendance de ses parties ». Peter Szondi, quant à lui, reprend le concept d'interdépendance des parties, mais se démarque de ses prédécesseurs en définissant le « drame moderne », drame qu'il fait naître à la Renaissance et dont il exclut Shakespeare, et en insistant sur son « caractère absolu » : tout doit être lié à la fable, l'auteur doit être invisible, il ne doit y avoir aucun lien avec le spectateur, la scène doit être close, le comédien doit fusionner avec le personnage et il ne doit y avoir qu'une seule illusion. La scène a donc une place très importante dans la théorie de Szondi. Le rôle de plus en plus important de la mise en scène à partir de la fin du 19^{ème} siècle a obligé les théoriciens (Brecht, Szondi) à la prendre davantage en compte dans leur définition du drame. Cependant, Szondi rappelle aussi les clés de la construction du texte dramatique : le dialogue prime ; le monologue, s'il y en a, est lié à la communication ; les personnages sont en relation interhumaine ; l'action est close, avec un début, un milieu et une fin ; le nombre de personnages est restreint ; les caractères contraires visent à l'unité, ce qui provoque la tension dramatique ; et le temps de l'action est le présent.

Au « modèle » dramatique, ces auteurs opposent le « modèle » épique. Aristote, tout d'abord, dit que le « mode » épique est celui où l'on représente les objets par l'intermédiaire

d'un narrateur, direct ou indirect. Brecht résume l'opposition des deux modes dans un tableau polémique où il dresse l'ensemble de leurs caractéristiques. On peut y lire, par exemple, que dans le théâtre épique la scène narre un événement (ne l'incarne pas) et que les événements se déroulent en faisant des méandres (et non linéairement). Par ailleurs, il remarque que le mode épique exige l'ouverture du drame à son environnement, la visibilité de l'auteur, l'absence du quatrième mur, la distinction du comédien et du personnage, le lien avec le spectateur et la disparition de l'illusion. Szondi, quant à lui, théorise une « épïcisation », ou « épisation », du drame qui aurait commencé vers la fin du 19^{ème} siècle et se serait accentuée au cours du 20^{ème} siècle. Selon lui, des auteurs tels que Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck et Hauptmann, représentants de la « crise du drame », ont d'abord tenté de concilier une thématique épique et la forme dramatique. Leur attachement à la forme dramatique les a contraints à avoir recours à des moyens (dialogues monologiques, discours analytiques, introduction de personnages...) qui cachaient en partie le véritable thème de leurs pièces, c'est-à-dire l'intériorité des personnages. Pour pallier cette dichotomie, la forme est devenue progressivement épique, avec les apports de Piscator, Brecht, Bruckner, Pirandello, O'Neill et Wilder.

Au terme de cette première partie, nous avons été forcé de conclure que la position des trois théoriciens abordés fut de présenter le dramatique et l'épique comme deux modèles distincts. Cependant, nous avons relativisé cette position pour les trois auteurs. En effet, Aristote, qui considère Homère comme le plus grand auteur épique, affirme aussi qu'il « est l'auteur de représentations non seulement réussies mais encore de forme dramatique ». Brecht, polémique dans son tableau, a une position plus nuancée par la suite, il reconnaît que « les oppositions entre les deux genres ont perdu de leur rigidité » et atténue plus loin son discours en préférant différencier l'épique et le dramatique comme deux « tonalités » et non comme deux « formes ». Enfin, la théorie de Szondi, qui est la plus absolue, possède aussi quelques lacunes : il est obligé d'exclure la tragédie grecque, le théâtre du Moyen-Âge et le théâtre de Shakespeare de sa théorie du drame ; il reconnaît qu'une pièce comme *Six personnages en quête d'auteur* est épique alors qu'elle finit selon lui sous une forme dramatique ; et il parle d'un abandon de la forme dramatique chez Piscator alors que ce dernier considérerait lui-même le théâtre épique comme « un équilibre entre le drame et le récit ».

La seconde partie de la communication concerna plus particulièrement le théâtre-témoignage. Nous avons tenté de savoir si le théâtre-témoignage opérait un dépassement ou une réconciliation des modèles. Les points qui séparent le théâtre-témoignage du modèle dramatique sont nombreux : choisir comme personnage un ou des témoins, c'est choisir des personnages narrateurs ; la concentration de l'action n'est pas acquise car elle dépend de la subjectivité du témoin ; le monde représenté n'est pas clos car le témoin renvoie toujours à la réalité du spectateur ; l'adresse au spectateur est fréquente... Le théâtre-témoignage ne partage pas non plus toutes les caractéristiques du modèle épique : il ne recourt pas à la distanciation ; le narrateur, quand il existe, est aussi un personnage, garantissant ainsi l'enchaînement des épisodes à l'intérieur du drame (et non à l'extérieur comme le ferait un meneur de jeu) ; l'action du témoignage est close, avec un début, un milieu et une fin ; et le narrateur peut agir fortement sur l'émotion des spectateurs, s'éloignant du même coup du « repos psychologique » auquel le théâtre épique brechtien doit mener.

Ces constatations nous ont conduit à remettre en question l'« épisation » du drame théorisée par Szondi. Nous nous sommes alors intéressés à la théorie du théâtre postdramatique de Hans-Thies Lehmann. En effet, ce dernier réfute la théorie de l'épisation dans son étude sur le théâtre « postbrechtien ». Tout comme Szondi, Lehmann semble distinguer le modèle épique du modèle dramatique, ce dernier étant déjà disparu ou en train de disparaître. Cependant, Lehmann théorise un nouveau modèle, différent du modèle épique, le modèle postdramatique, qu'il définit par l'effacement de « l'axe intrascénique » au profit de « l'axe-

theatron » ; la primauté de la représentation sur le texte ; la « monologie » à la place de la mimesis du dialogue ; l'absence de sens quand la représentation prend la forme du drame ; une action sans début, ni fin ; la sobriété ou la parodie face à la surinformation des médias. Le théâtre-témoignage partage quelques points communs avec le théâtre postdramatique (« axe-theatron », critique des médias, il évite la plupart du temps la saturation d'images et de témoignages) mais diffère sur quelques autres : il cherche à montrer le sens des événements dont il est question, étranger donc à la perte du sens dans le drame ; il est argumentatif, il a donc besoin d'une action avec un début et une fin ; il utilise les mêmes armes que les médias pour les combattre et évite, la plupart du temps, la monologie.

Nous sommes arrivé à la conclusion que le théâtre-témoignage s'inspirait des trois modèles : le dramatique, l'épique et le postdramatique. En mêlant les caractéristiques de chacun, il les dépasse et peut-être même les réconcilie. En effet, il nous semble que le théâtre-témoignage reconnaît davantage l'épique et le dramatique comme des tonalités, tonalités dont il joue en fonction de ce qu'il veut susciter chez le spectateur. Ainsi, pas une seule pièce de théâtre-témoignage ne se ressemble : certaines privilégient le monologue quand d'autres recherchent le dialogue ; certaines autorisent la fusion psychologique entre l'acteur et le personnage alors que d'autres la refusent ; certaines veulent seulement émouvoir, d'autres seulement informer, et la plupart informer et émouvoir à la fois. Ces différences ne remettent pas en question les liens qui unissent les pièces mais, au contraire, montrent une commune oscillation entre l'épique et le dramatique, oscillation qui s'explique par le besoin d'informer, de responsabiliser et de captiver le spectateur en même temps. Quant au modèle postdramatique, le théâtre-témoignage semble partager avec lui certains traits caractéristiques sans toutefois respecter ce qui est un point fondamental dans le théâtre postdramatique : le fait de croire que le monde est devenu trop complexe pour comprendre la cause des événements.

Jérémy Mahut
Université de Reims Champagne Ardenne
CRIMEL EA 3311