

DOROTHY KNOWLES

London

LE THÉÂTRE

LIEU D'UNE PRISE-DE-CONSCIENCE-DU-MONDE-CONTEMPORAIN

Un nombre impressionnant de dramaturges et de metteurs en scène, surtout depuis 1960, ont envisagé le théâtre comme le lieu ou l'instrument d'une prise-de-conscience-du-monde-contemporain, c'est-à-dire d'une prise de conscience essentiellement politique. La formule employée par Armand Gatti: «une prise de conscience libératrice et militante pour tout ce qui concerne les problèmes de l'homme»¹, ajoute une autre dimension en soulignant le but que doit avoir le dramaturge qui s'engage dans cette voie. D'après Gatti, il s'agit de «prendre conscience, de faire prendre conscience, d'obliger à cette prise de conscience»², et, par là, de donner envie au spectateur de changer l'état de choses existant. La formule de Gatti conviendrait fort bien pour définir le principe de base du travail de Jean Vilar, comme directeur et metteur en scène du Théâtre National Populaire à Paris, surtout à partir de 1960, quand il se mit très consciemment à choisir, pour le vaste public hétérogène qui fréquentait son théâtre, au mépris des chefs-d'oeuvre, qu'ils fussent anciens ou modernes, des oeuvres congruentes aux préoccupations réelles de ce public, à la réserve toutefois que, si l'oeuvre choisie se voulait «un enseignement», elle se devait avant tout d'être «une belle chose».

Ce qui m'intéresse maintenant, déclara-t-il en 1961, c'est d'exprimer des soucis contemporains [...] je ne veux pas seulement émouvoir mon public, je veux qu'il se sente concerné [...] Je veux faire un théâtre actuel³.

¹ A. Gatti et J. Pays, *Entretiens sur l'art actuel*, «Lettres Françaises», 19—25 VIII 1965.

² G. Guillot, *V comme Vietnam et comme vocation politique*, «Tréteaux 67», 1967, n° 2, p. 18.

³ Jean Vilar *quittera-t-il le T. N. P.? (Entretien avec A. Parinaud)*, «Arts», 12—18 IV 1961.

C'est en s'engageant délibérément dans cette direction que Vilar eut enfin «l'impression de ne pas être inutile, de faire du vrai travail T.N.P.»⁴. «Le T.N.P. doit être fortement enraciné dans le présent»; comme tout bon théâtre populaire

il doit s'informer de l'histoire de son temps, s'efforcer à une vue d'ensemble de l'année écoulée. Prévoir autant que faire se peut, les querelles morales ou civiques qui sont la vie de son propre pays, sinon du monde⁵.

Quand Vilar quitta le T.N.P. en 1963, Georges Wilson, membre de sa troupe et son successeur, se plaça au même point de vue: pour lui, son métier était «le moyen d'aider nos concitoyens à réfléchir sur des problèmes actuels»⁶.

Pour Vilar et Gatti, la fonction de l'art dramatique n'est donc plus seulement esthétique. Elle est cognitive, et active. Une telle conception du rôle du théâtre diffère radicalement de celle qu'adoptent les directeurs et auteurs des établissements dits „du boulevard”, qui offrent à leur public un théâtre de divertissement ou „théâtre digestif”, comme aussi de celle qui est en vogue dans les théâtres se disant d'avant-garde, qui n'en finissent pas de présenter à un public dit d'élite les auteurs du théâtre de «l'absurde». C'est contre «l'absurdisme» que s'insurgea Vilar, en 1961, au moment où, dans l'absence d'une pièce contemporaine sur le sujet pressant de la paix, il fit une «transposition moderne» de celle d'Aristophane.

Les grands Anciens — dit-il — ne convoquaient pas cinq ou huit mille personnes pour leur dire: «Voilà votre condition humaine, elle est foutue»⁷.

Avec sa «transposition» (il refusa de l'appeler «adaptation») Vilar cherchait à «mettre au jour le sens essentiel de la pièce d'Aristophane et à l'éclairer en permanence au spectateur en remplaçant le sujet dans l'Histoire d'aujourd'hui» (Programme), moyennant des équivalences modernes de termes et d'expressions qu'on ne connaît plus. *La Paix* fut d'ailleurs la «première comédie politique» donnée au T.N.P.; «politique», non pas au sens d'une prise de position politique, mais dans le sens employé par Platon, quand il écrivait *Politeia*, c'est-à-dire au sens d'une prise de conscience des «affaires de la cité», pour citer la définition donnée par Vilar à Avignon⁸. Puisque Vilar, en tant

⁴ «Carrefour», 23 IX 1959.

⁵ «Bref» (publication du T.N.P.), n° 49.

⁶ G. Wilson, *Servir ce Théâtre*, «Théâtre Populaire», 1963 n° 51, p. 6.

⁷ *Comment faire La Paix?* (Entretien auquel ont pris part Vilar, H. Gignoux, M. Fontayne, A. Vitez), «Les Lettres Françaises», 21—27 XII 1961.

⁸ «Tréteaux 67», 1967, n° 2, p. 18.

que directeur du T.N.P., avait déclaré: «le théâtre que je fais, il cherche à s'inscrire dans l'histoire sociale, tout simplement»⁹, on ne s'étonne pas d'apprendre que, lorsque de directeur il se mua en dramaturge, il s'attaqua à un important problème social et qu'il le fit en direct, sans employer de code. Depuis l'affreux massacre de la population d'Hiroshima, les rapports entre les savants, tous les savants, et l'État, la situation du citoyen vis-à-vis des exigences de l'État quand celles-ci ne cadrent pas avec sa conscience, se présentaient à son esprit sous la forme d'une confrontation. À la pièce qu'il fit sur cette confrontation il donna le titre significatif de *Dossier Oppenheimer*. Cette pièce n'est nullement une «pièce d'affabulation» (l'expression est de Vilar) comme *Die Physiker* (*Les Physiciens*), drame où Dürrenmatt aborde le problème de «participer ou non à une entreprise mettant en péril l'espèce humaine»¹⁰. Là où Dürrenmatt a recours à des personnages et à une intrigue de son invention, Vilar s'en tient à l'exposition d'un cas authentique, la mise en accusation, à Washington, en mai 1954, du physicien Robert Oppenheimer. Il présente le cas Oppenheimer sous forme d'une «pièce-document» (c'est l'expression qu'il emploie, qu'il invente même), dont le texte «fut constitué uniquement à partir de la sténotypie de l'interrogatoire et de l'audition des témoins et [...] donne les propos tenus très exactement au cours du procès»¹¹.

Une pièce-document telle que celle-ci — déclara Vilar en 1964 — est une pièce ouverte; elle ne prend pas position: elle expose des faits que tout adulte doit connaître¹².

Le critique Poirot-Delpech soutint Vilar en disant dans son compte rendu de la représentation que «la reproduction scénique de la vie devient ici une véritable source d'information»¹³. Vilar tenait cependant à ce que cette nouvelle forme de théâtre fût «plus active». «Je veux — disait-il — qu'elle conduise les hommes à la vigilance». On se trouve là très évidemment devant un exemple du théâtre-prise-de-conscience-du-monde-contemporain, mais on se trouve en même temps devant un problème d'ordre esthétique: ce théâtre est-il «du théâtre»? A cette question

⁹ J. Vilar, *Memorandum*, «Théâtre Populaire», 1960, n° 40, p. 18.

¹⁰ A. George, *En guise de conclusion*, «Les Nouvelles Littéraires» 11 II 1965; Voir aussi la pièce d'Yves Jamiaque, *Le Point H* (Théâtre de l'Oeuvre, septembre, 1966).

¹¹ *Entretien avec Jean Vilar: «L'Affaire Oppenheimer: une Inquisition qui n'irait pas jusqu'au Bûcher»*. (Propos recueillis par N. Zand), «Le Monde», 9 XII 1964.

¹² J. Vilar, *Pourquoi Oppenheimer*, «Le Nouvel Observateur», 19 XI 1964.

¹³ B. Poirot-Delpech, *Le «Dossier Oppenheimer» au théâtre. Le Spectacle de Jean Vilar*, «Le Monde Hebdomadaire», 26—30 XI 1964.

on doit répondre que, dans le domaine du théâtre, la pièce-document est un cas limite. Pour qu'il y ait une véritable pièce-document, il faut une rare coïncidence entre le «document» et la «pièce». Autrement dit, il faut que le compte rendu exact de l'événement soit pleinement dramatique en lui-même, sans qu'il exige de réformation.

Jusqu'à l'heure actuelle, les dramaturges n'ont trouvé que des événements en forme de procès qui puissent s'identifier à une telle conception du théâtre. Vilar lui-même ne semblait trouver d'autre source de pièces-documents que des procès, car il proposait comme sujets possibles «le procès Dreyfus ou le procès Pétain, à partir des minutes des procès exclusivement», et, pour Dreyfus, «il faudrait éliminer les textes polémiques comme le *J'accuse* de Zola»¹⁴. Il y a là un refus net de dramatiser ce qui n'est pas naturellement dramatique, de sorte qu'on se demande comment Vilar aurait opéré, s'il avait vécu suffisamment longtemps pour composer les pièces-documents qu'il envisageait d'écrire sur Ghandi, «personnage qui pourrait constituer un magnifique sujet et qui permettrait de poser les problèmes des pays sous-développés, de la colonisation, de la colonie devenant un pays libre», et sur Trotsky, dont il se disait en train de lire les écrits¹⁵.

Vilar avait été devancé dans la voie où il s'engageait par un auteur allemand, Heinar Kipphardt. Kipphardt avait déjà tiré une pièce des minutes du procès Oppenheimer, et sa pièce, *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, avait été jouée à Berlin par Erwin Piscator deux mois avant la présentation du *Dossier* à Paris. Vilar avait même été amené à préparer son propre texte selon les objections formulées par Oppenheimer lui-même à l'égard de la pièce de Kipphardt. Ces objections portaient sur certains éléments ou aspects de la pièce qui étaient de pures inventions et que Kipphardt présentait même comme telles dans la préface. Oppenheimer les qualifia de «contre-vérités» et déclara que le discours que Kipphardt lui faisait prononcer à la fin de la pièce était de nature à fausser son propre personnage. Kipphardt répondit qu'un dramaturge n'est pas historien. Or, ce que Vilar visait pour sa part, grâce à des pièces-documents, était précisément la création d'un «théâtre authentiquement historique». On pourrait, bien entendu, lui objecter que, selon Aristote, théâtre et histoire sont choses différentes, ou bien qu'en fait de réalisme la photographie n'est pas la peinture. On pourrait lui objecter encore que la réduction d'un interrogatoire qui avait duré vingt-trois jours, aux dimensions requises pour une soirée théâtrale, avait nécessité une sélection,

¹⁴ «Le Monde», 9 XII 1964.

¹⁵ J. Vilar, *J'apprends à devenir plus libre*. (Propos recueillis par F. Kourilsky), «Le Nouvel Observateur», 7 VII 1965.

et que toute sélection entraîne forcément une déformation de la vérité¹⁶, ou, pour le moins, un obscurcissement de certains aspects du sujet, comme, par exemple, pour citer un cas précis, les rapports d'Oppenheimer avec son ami Haakon-Chevalier. Vilar, toutefois, n'était pas homme à ergoter sur le problème art ou photographie. Il visait la vérité, qui seule, à son avis, confère à une oeuvre qui se veut authentiquement historique, sa valeur. Pour ce qui est du problème de la sélection, Vilar répondit d'avance aux critiques, en affirmant qu'il n'avait pas à appuyer sur les rapports entre Haakon-Chevalier et Oppenheimer car le sujet n'était pas là; il ne faisait pas une pièce sur un homme, mais sur un s u j e t. Notons que son sujet est double: il s'agit de la Justice, et aussi de l'avenir précaire des hommes dans un monde où il existe des bombes atomiques. En ce qui concerne Oppenheimer, Vilar dit ne pas le tenir pour un héros, mais pour un homme qui avait eu de hautes responsabilités à une certaine époque, et qu'on avait empêché ensuite de poursuivre son travail. L'État avait besoin d'un «bouc émissaire», et Oppenheimer fut choisi. Tout le drame, Vilar le voyait là, dans le sujet; inutile de recourir à «l'affabulation» ou au «théâtre»; l'authenticité en aurait souffert. Ce principe qui détermina la composition de la pièce, détermina aussi sa présentation. Vilar se vanta de ne pas avoir fait de mise en scène du tout, alléguant que ce n'était pas entre les murs d'un théâtre que le procès s'était déroulé.

Contrairement à Vilar, qui ne voulait aucune échappatoire, Kipphardt réclama le droit de faire du théâtre. A son sens, la s t r i c t e limitation au texte d'un interrogatoire empêche de peindre une toile de fond et, en l'occurrence, de fournir pour le théâtre une large documentation. Elle empêche aussi de créer une forme appropriée à la scène, et où la pensée de l'auteur puisse intervenir pour éclairer le document brut. Quand sa pièce fut montée au Piccolo Teatro de Milan, Kipphardt ne vit donc aucun inconvénient à ce que Strehler la fit jouer, en guise de commentaire, dans le décor qui servait chez lui à *La Vie de Galilée*, et qu'il y ajoutât quelques projections sur les destructions produites par les bombes atomiques.

Ni Vilar ni Kipphardt ne firent école. Bon nombre de dramaturges ont cherché, et continuent de chercher, à «inscrire leur théâtre dans l'histoire sociale», pour employer l'expression de Vilar, mais la formule de la pièce-document telle que Vilar et Kipphardt, dans leurs pièces sur Oppenheimer, l'avaient entendue n'a tenté que peu d'entre eux. Sur ce point il y eut divergence entre les critiques, surtout en France, où la ten-

¹⁶ Voir A. Kastler, *Si vous étiez Oppenheimer*, «Les Nouvelles Littéraires», 11 II 1965.

dance est de qualifier de pièce-document toute pièce prétendant à une sérieuse documentation authentique, sans tenir compte de la forme. On peut toutefois signaler quelques tentatives dont la plus importante est *Das Verhör von Habana* par Hans Magnus Enzenberger, mis en scène au Deutsches Theater de Berlin (R.D.A.), en octobre 1970, par Manfred Wekwerth, qui avait travaillé jadis chez Brecht, le grand inspirateur, avec Piscator, de tout le théâtre social contemporain. Enzenberger refuse d'appeler sa composition une «pièce de théâtre»; c'est — dit-on dans l'avant-propos de l'édition de 1970 (Francfort-sur-le Mein) — «la reconstruction d'un acte révolutionnaire», à savoir une suite d'entrevues qui avaient eu lieu dans la salle de théâtre de la Maison des Syndicats de la Havane. Ces entrevues font paraître successivement devant des journalistes qui les interrogent et les caméras de la télévision, les chefs de la bande qui venait de tenter une invasion de l'île, soutenue par les services secrets américains. Tous sont des représentants de l'ancienne classe dirigeante, mais les réponses et des déclarations de chacun faisaient ressortir les traits particuliers de chacun, de sorte que, comme personnages de théâtre, ils étaient individualisés dans une certaine mesure, tout en restant typiques, et comme chacun cherche à se justifier et à s'expliquer devant les journalistes, c'est le portrait de la mauvaise foi sous de nombreux masques que crée progressivement le texte enregistré dont cette «pièce» est un concentré. Toutes ces qualités dramatiques pré-existaient dans le sujet même: aucune modification — à part la condensation — de la matière même du réel n'était nécessaire.

Citons encore un spectacle d'André Bourseiller au cours duquel fut mis en valeur le compte rendu officiel d'un procès qui se déroula à Chicago en 1969. Le spectacle consistait en impressions d'un voyage de trois mois aux États-Unis et s'intitulait *Oh! Amérique*, «spectacle sur cet autre spectacle qu'est l'Amérique». Bourseiller avait intercalé dans ce «défilé de rock et de guitares», une scène-document qui présentait Bobby Searle, le Président des Panthères noires, les mains liées au dos de sa chaise, qui réclamait, comme au procès, son droit constitutionnel de se mettre debout et de se défendre sans l'aide d'un avocat. Bourseiller abordait ainsi de biais le problème du racisme, bien qu'il niât que son spectacle contiât de message — «c'est seulement un constat», affirmait-il. Son spectacle «participe à la fois du théâtre-vérité (le document est vrai) et du théâtre sublimé (par la transposition d'une image réelle)» — écrivait Lucien Attoun¹⁷. Il aurait pu se contenter de dire que l'image scénique d'un incident authentique que présentait Bourseiller était forte.

¹⁷ L. Attoun, *La Jeunesse est bord du Gange*, «Les Nouvelles Littéraires», 26 XI 1970.

Une «image scénique forte» fut obtenue par la Royal Shakespeare Company, quand elle donna à Londres (novembre 1971) une lecture dramatisée d'un texte de 95 minutes tiré uniquement du texte d'un procès dont la qualité dramatique ne s'était point fait sentir devant le tribunal. Ce procès avait duré six semaines et avait été intenté à trois jeunes éditeurs du magazine intitulé «Oz». En faisant précéder l'interrogatoire de chaque accusé et de chaque témoin des observations émises par le juge dans le résumé placé à la fin du procès, David Illingworth souligna le caractère foncièrement politique du procès dont l'intention théorique était la protection de la jeunesse contre l'obscénité. C'est le juge lui-même qui avait donné au procès un caractère politique, fait qui avait été noté d'ailleurs par un des prévenus qui dit: «jusqu'au résumé, l'interrogatoire fut très équitable». Grâce à la transposition des observations du juge, le procès devint, au théâtre, une farce aussi révélatrice qu'elle était authentique.

Un procédé du même genre avait été employé dès 1966 dans une pièce d'une toute autre portée, *Die Ermittlung (L'Instruction)* de Peter Weiss. Le sous-titre «oratorio en onze chants» offre une indication de la façon dont un document historique, à savoir le compte rendu, en 18 000 pages, des dépositions faites à l'instruction du procès de Francfort, avait été soumis à un travail de mise en forme par le dramaturge, dont l'oeuvre diffère par là de celles de Kipphardt et de Vilar. D'autres définitions de la pièce proposées par Weiss, telles que «concentré des dépositions», «poème-verbal», «vaste collage dialectique», soulignent précisément ce même souci de la forme et indiquent en même temps un des procédés employés dans ce but. Par «collage» il faut entendre un montage à partir de documents historiques authentiques. Weiss aurait pu condenser tout simplement le compte rendu du procès, comme l'avaient fait Vilar et Kipphardt en pareil cas. Il ne suivit pas leur exemple pourtant; il prit le parti de «démonter» le texte du procès afin d'opérer un classement des dépositions d'après les divers thèmes abordés au cours des débats et auxquels ces dépositions se rapportaient. C'est ainsi qu'il arriva à faire suivre à ses spectateurs le long cheminement des déportés, depuis la «rampe» d'Auschwitz où, à l'arrivée des convois, la sélection du matériel humain «utile» était faite par certains de ces hommes qui se trouvaient maintenant devant leurs juges, jusqu'aux fours crématoires prévus pour la «solution finale». Néanmoins tout est «document», dans cette pièce. Weiss refusait d'inventer, parce que la déshumanisation absolue que lui avait révélée un film de 1945, sur les camps de concentration, l'avait convaincu de l'impossibilité d'inventer, devant de telles images, de nouveaux symboles capables d'en tenir lieu: il y avait là une réalité qui se refusait à l'affabulation. Il en était de même des révélations faites dix-

huit ans plus tard, au cours du procès de Francfort, auquel Weiss assista, et ensuite de celles du camp même d'Auschwitz qu'il vit de ses yeux, et auquel le juif qu'il était avait été destiné. Un besoin de comprendre comment on avait pu en arriver là le poussa à écrire, besoin de comprendre et ensuite d'aider les autres à comprendre le phénomène monstrueux de l'univers concentrationnaire, d'autant plus qu'à l'époque où il écrivait on faisait campagne pour l'oubli pur et simple de ce qui s'était passé. Weiss ne voulait ni oublier ni laisser oublier au public ce qui avait été fait au nom de tous. C'est d'ailleurs sur la réclamation de la part des accusés, demandant l'oubli en vertu de «la position dominante retrouvée de la nation» que se termine la pièce, donc sur une véritable «provocation» ou défi, et non sur un jugement, conclusion normale d'un procès. Aucun verdict n'est rendu; les prévenus éclatent de rire et le public comprend que tout pourrait recommencer. La pièce pose en somme le problème de la responsabilité de chacun; non seulement celle des chefs nazis, mais encore celle des grandes firmes allemandes, I. G. Farben, Krupp, Siemens, qui profitèrent des camps. Elle cherche aussi, par delà les actions des accusés, à faire apprécier la cause même du phénomène impensable, et elle lance l'avertissement que Gabriel Garran (qui monta la pièce en France, au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, en 1966) résuma, sur le programme, comme suit: «Ce que l'homme a fait, l'homme peut le refaire». Puisque telle était l'intention de Weiss, il ne s'agissait pas plus pour lui de faire une reconstitution sur scène d'un épisode historique que de faire un simple «film d'audience», comme disait, au sujet du *Dossier Oppenheimer*, Poirot-Delpech¹⁸. Weiss était en quête d'une forme dramatique qui fit que son oeuvre «par son niveau, sa classe [fût] comparable à une tragédie antique»¹⁹. Sa lecture du récit de la descente de Dante aux Enfers dans la *Divine Comédie*, lui inspira une solution: dans le monde concentrationnaire, les «cercles» de l'Enfer sont constitués par la balançoire, le mur noir des exécutions, les laboratoires et les «bains» où l'on administre le phénol, et le *Giftgas*, le *Zyklon B.* pour effectuer la destruction massive, et enfin les fours crématoires. Mais c'est un monde à l'envers; les victimes étaient innocentes, alors que les Nazis criminels jouissaient, et jouissent encore au Paradis, d'un solide bien-être. Le drame toutefois se joue, non au niveau de l'action physique, mais au niveau du langage, dans le choc des mots, dans les questions et les répon-

¹⁸ «L'Instruction» de Peter Weiss, «Le Monde», 3-4 IV 1966.

¹⁹ Réponse de Weiss dans un entretien avec Denis Bablet, à l'occasion de la création française de *L'Instruction* par le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, en mars 1966, citée d'après *L'Instruction* de P. Weiss par D. Bablet, dans *Les Voies de la création théâtrale*. Études réunies et présentées par D. Bablet, Paris 1970, vol. 2, p. 162.

ses, dans ce que l'auteur a choisi d'envisager comme une partition musicale. Weiss s'exprime là-dessus d'une façon précise:

Pour ordonner la matière dramatique, pour la styliser et la concentrer, j'ai utilisé les chants qui se développent logiquement et se succèdent en une rigoureuse composition. Accusés et témoins sont conçus comme des chœurs; les voix isolées sont comme les choryphées d'un drame antique. J'ai voulu m'éloigner du réalisme pur. Cette structure en chants correspond également à celle de la *Divine Comédie* [...] il y a là un principe stylistique qui donne à l'oeuvre une certaine atmosphère.

Cette déclaration fut faite par Weiss lors de la représentation à Aubervilliers²⁰. C'est le caractère d'un oratorio et nullement celui d'une pièce de théâtre avec fable, action et personnages que jouent des acteurs.

Une telle oeuvre dont l'architecture et la prosodie contredisent, comme le signala Gabriel Garran dans le programme d'Aubervilliers, les données traditionnelles du théâtre — continuité dans les rôles, rapports entre les personnages, circulation scénique — pose des problèmes particuliers au metteur en scène. Denis Bablet, dans une étude sur *l'Instruction* (cf. ci-dessus, n. 19) offre une description minutieuse des mises en scène de Piscator à la Freie Volksbühne de Berlin-Ouest (19 X 1965), de Perten à Rostock (19 X 1965), de Bergman à Stockholm (13 II 1966), d'Axer à Varsovie (6 VII 1966), de Puecher au Piccolo Teatro de Milan (27 II 1967), ainsi que de celle de Garran. Il relève, d'après sa propre définition du travail du metteur en scène (p. 170), l'éclairage que chacun d'eux cherchait à donner à l'oeuvre, en fonction de la conception qu'il s'en faisait, comme des réactions qu'il souhaitait susciter chez le spectateur. Sur ce point, qu'il suffise de noter ici comme exemple la différence entre la mise en scène de Garran, caractérisée par le parti pris de l'abstraction, et par conséquent de la non-figuration, puisque les mêmes acteurs interprétaient tour à tour les rôles d'accusés et de témoins, comme pour souligner la responsabilité de tous les hommes, et la mise en scène plus poussée vers le drame de Piscator, qui voyait dans cette pièce-document une pièce politique s'insérant dans l'histoire du peuple allemand et capable d'inciter à la réflexion, grâce à l'émotion qu'elle inspirait. Cette mise en scène de Piscator, venant à la suite de celles qu'il avait faites de *Der Stellvertreter* de Rolf Hochhuth en 1963, et de *Oppenheimer* (1964) de Kipphardt, constitue le point culminant de sa recherche d'un théâtre politique directement axé sur la réalité de l'époque. Ce genre de spectacle «où le document politique constitue la base même du texte et de la représentation» fut qualifié par le metteur en scène

²⁰ *Ibidem.*

allemand, dans son livre *Das Politische Theater* (1929) de «dokumentarisches Drama». «Das dokumentarische Drama» était donc pour lui, non seulement la reproduction d'un document, mais encore sa mise en valeur dramatique. Il ne démordit jamais de cette opinion; il la réaffirma dans son *Supplément au théâtre politique, 1930 — 1960*, publié en 1962²¹. Il la réaffirma de même par le choix des pièces qu'il mit en scène dans cette dernière période de sa vie. Ses mises en scène furent à cette époque bien plus conventionnelles que celles qu'il avait employées pendant les années vingt, quand il cherchait à marier le théâtre et le cinéma pour faire ressortir le caractère documentaire de la représentation. Il avait en effet envisagé un tel appui documentaire, une manière d'apparat critique, pour *l'Instruction*, mais s'étant convaincu par la suite que la force inhabituelle du texte serait diminuée par toute manifestation visuelle, il fit appel au musicien Luigi Nono qui créa ce qu'il nomma «une composition autonome destinée à élargir l'oeuvre, à exprimer ce que ni la parole ni la scène ne pourront jamais montrer: les six millions de morts d'Auschwitz» (Programme). Renforçant davantage la substance dramatique de l'oeuvre, cette musique tirait le spectateur de sa passivité, et lui faisait prendre conscience de la réalité de l'univers concentrationnaire.

Dans le *Supplément* Piscator niait qu'il eût jamais l'intention de faire «un travail journalistique», et affirmait avoir vu avec déplaisir le terme «théâtre d'actualité» remplacer celui de «théâtre politique», étant donné que les vérités rendues manifestes par un vrai théâtre politique étaient de nature à survivre à l'actualité passagère. Piscator affirmait encore que, tout en s'attachant à l'actualité, il avait cherché à fonder son théâtre sur des principes scientifiques et historiques, principes qui portaient en eux leur justification à plus long terme, c'est-à-dire justification artistique: «L'art doit rendre l'insupportable supportable et en même temps aller au delà de l'insupportable». Cette leçon, Peter Weiss l'avait admirablement apprise, et *l'Instruction* en est la démonstration.

D'après Piscator encore, le théâtre politique est un «théâtre didactique», puisqu'il implique l'emploi conscient et délibéré de moyens intellectuels. Cependant, les expressions «théâtre de propagande», «théâtre politique», étant devenues avec le temps «suspectes», Piscator finit par préférer l'expression «théâtre idéologique», même si le fait de professer une idéologie devait paraître «primaire»²². Depuis 1914, selon lui, il n'était plus permis à l'artiste d'être tout simplement un artiste. La politique était devenue exigence morale. À la suite de sa découverte des ressorts politiques et économiques qui faisaient marcher le «mécanisme halluci-

²¹ Dans «Théâtre Populaire», 1962, n° 47.

²² *Ibidem*, p. 13.

nant», dans lequel il avait été élevé²³, Peter Weiss, comme Piscator avant lui, passa d'un engagement purement artistique à un engagement politique. En même temps il passa, avec *l'Instruction*, au théâtre-document au sens strict du mot, et ensuite, avec *Gesang vom lusitanischen Popanz* (*Le Chant du fantoche lusitanien*), *Vietnam Diskurs* (*Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*), *Trotzki im Exil*, au théâtre documentaire au sens de Piscator, qu'il fait sien dans *Notizen zum dokumentarischen Theater*, article publié par lui en 1968, et où il faisait l'exposé de sa théorie. Ensuite, en 1971, au Colloque Piscator²⁴, qui eut lieu à l'Académie de Berlin-Ouest en septembre—octobre de cette année, il déclara, parlant du théâtre de Hochhuth, de Kipphardt et du sien, que «sans Piscator le théâtre documentaire n'aurait pas été possible „tel qu'il est"». C'est l'expression «tel qu'il est» qui importe car, depuis toujours, l'actualité politique avait pénétré dans le théâtre sous une forme ou une autre, et souvent avec une intention provocatrice. Rappelons qu'au dix-huitième siècle, en Angleterre, les autorités instituèrent une censure dramatique officielle à la suite de la représentation du *Beggars' Opera* (*L'Opéra de Quat'sous*) de Gay. Rappelons qu'à la fin de l'Ancien Régime, il était défendu de montrer sur la scène les plumes du bon roi Henri IV. Le théâtre politique n'est pas né d'hier.

Mais le «théâtre documentaire» est autre chose. Selon Weiss, il est un compte rendu, se refusant à toute invention, faisant usage d'un matériel authentique (procès-verbaux, commentaires gouvernementaux, déclarations de personnalités en vue, reportages journalistiques ou radio-phoniques, photographiés ou filmés etc.); il diffuse ce matériel à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en restructurant la forme. Il éclaire les dessous d'événements qui déterminent le caractère de notre vie. Il prend parti, et un grand nombre de ses thèmes ont pour seul épilogue possible une condamnation. Pourtant, pour justifier son existence, il faut qu'il soit «un produit artistique», construisant à partir de fragments de réalité, et grâce à son activité d'analyse, de contrôle et de critique, un exemple utilisable, un «schéma modèle» (*ein Modell*) des événements actuels. C'est ainsi qu'il peut devenir l'instrument d'une prise de conscience et, par là, contribuer à la formation de la pensée politique, «à une prise de position et action militante». Comme Vilar, Weiss ne répugne pas à voir dans un drame documentaire des personnalités authentiques, mais l'intérêt doit porter sur leurs motivations socio-écono-

²³ *Je sors de ma cachette*, «Les Nouvelles Littéraires», 13 X 1966.

²⁴ Voir C. Sebish, *Erwin Piscator*, «Travail Théâtral», hiver, 1972, p. 30.

miques et non sur leurs conflits individuels. C'est à un fait «exemplaire» que le théâtre documentaire s'attache, dit Weiss; c'est au sujet que s'attache le théâtre-document, dit Vilar, et sur ce point leur pensée s'accorde avec celle de Piscator²⁵, qui avait affirmé, en 1962, que, dans un théâtre qui cherche à relier l'action aux grandes forces agissantes de l'Histoire, le sujet devient le héros principal. Le caractère est dépassé. Ce n'est pas d'un homme qu'on offre l'image, mais d'un moment significatif du processus historique.

Dans le *Chant du fantoche lusitanien*, et dans le *Discours*, qui s'inscrivent tous deux dans son projet d'un théâtre documentaire, Weiss n'introduit pas de «caractères» ni de personnages, seulement des acteurs répertoriés de 1 à 7, dans le *Chant*, de 1 à 15 dans le *Discours*. Dans cette dernière pièce, les acteurs répertoriés portent parfois des noms, mais Weiss indique, dans son avant-propos, que ce ne sont pas des personnages au sens traditionnel du mot, mais des acteurs qui se désignent par là comme des représentants de tendances ou d'intérêts essentiels. Comme le *Chant*, le *Discours* est un récit lyrique, réparti en soli et en chœurs, agrémenté toutefois de gestes, de pantomimes et de musique instrumentale. Il présente une version dramatisée de l'Histoire du Vietnam, des origines jusqu'en 1964, et la précision de la documentation se voit aux notes et à la bibliographie publiées en fin de volume. Quant au *Chant*, qui part aussi de documents véridiques, son sujet est le féroce colonialisme portugais en Angola. Dans les deux pièces, les voix qui disent l'oppression disent aussi la nécessité de la révolte. Le *Chant* se termine par un «choeur» qui est la proclamation d'une «libération prochaine». De même, les derniers mots du chœur final du *Discours* sont «la lutte continue». L'auteur prend parti. Il va plus loin que Vilar, dont la pièce-document, intentionnellement «ouverte», se contente d'inviter le spectateur à une prise de conscience.

Pour ce qui est de la pièce de Weiss sur Trotsky, le «travail formel» réclamé par lui dans l'exposé de sa théorie du «drame documentaire», est bien moins poussé que dans les pièces antérieures. Ici, les personnages portent des noms, leurs propres noms même. Les événements qui se déroulent, entre 1902 et 1940, en Russie et en U.R.S.S., tels qu'ils paraissent aux yeux de Trotsky, et vus des différents pays où il se trouve, constituent le récit; pour une des scènes, la plus dramatique même, Weiss eut recours au texte du procès de Moscou de 1936. Toutefois le problème posé au dramaturge: trouver une forme littéraire capable de transformer l'immense documentation en pièce de théâtre n'est pas résolu de façon satisfaisante. La confrontation idéologique entre Trotsky et Lénine est moins

²⁵ *Le Théâtre politique*, traduit par A. Adamov, Paris 1962, p. 67.

réussie que celle entre Marat et Sade dans son *Marat-Sade*. L'élément dramatique souffre de ce manque de clarté et, par conséquent, la prise de conscience voulue par l'auteur se réalise difficilement. Vilar aurait-il mieux réussi la «pièce-document» qu'il avait méditée sur ce même sujet?

Avec *Der Stellvertreter* (joué sous le titre *Le Vicaire* en France, et *The Representative* en Angleterre), Piscator croyait avoir trouvé enfin (1962) le type même du théâtre politique qu'il avait tant cherché au cours des années vingt.

Grâce à cette pièce — affirma-t-il dans l'avant-propos de l'édition Rowohlt — cela vaut la peine de faire du théâtre; avec cette pièce le théâtre retrouve une tâche et une valeur et devient nécessaire.

À en juger par le scandale qu'elle provoqua en Allemagne (1963), par l'opposition violente qu'elle rencontra à Paris (1963) où l'on manifesta dans les rues, à Londres (1963) où l'on distribua des tracts devant le théâtre, en Italie où elle fut frappée d'interdiction (1963), il est de toute évidence que l'oeuvre avait opéré une prise de conscience européenne, empêchant beaucoup de gens de continuer de vivre dans la bonne conscience qui avait été la leur jusqu'alors. À Londres, dans une discussion à la B.B.C., John Bowen²⁶ déclara que la représentation renvoyait le spectateur du théâtre, «choqué, persuadé», ayant «subi une forte expérience». À Paris, Georges Suffert écrivit: «Telle est la pièce [...] aucun chrétien ne peut y assister sans être arraché à sa bonne conscience d'homme de 1963. Ce n'est pas si mal»²⁷. Pour la plupart, ceux qui se sont montrés hostiles n'ont voulu y voir qu'une attaque contre la personne du Pape, dont Hochhuth accuse le silence en face du massacre des juifs par les Nazis. Prenant sa propre défense dans un entretien à Paris, Hochhuth déclara que c'est le silence maintenu par le Saint-Siège — fait historique, que Camus releva d'ailleurs dès 1946 — qu'il avait voulu attaquer: qu'en tant que représentant du Christ et aussi de la plus haute instance morale sur la terre, le Pape n'avait pas le droit de se taire; même si une protestation de sa part n'eût abouti à rien, elle aurait servi pour le moins à avertir les familles juives du sort qui les attendait. En même temps Hochhuth niait avoir voulu diminuer la responsabilité allemande en en rejetant une partie sur le Vatican. Dans la pièce, disait-il, «le Pape est le représentant de notre faute à tous»; beaucoup d'entre ses compatriotes ne voulurent rien savoir des crimes commis en leur nom; il fallait donc les forcer à cette reconnaissance²⁸.

²⁶ «The Listener», 17 X 1963.

²⁷ *Le Scandale du «Vicaire»*, «L'Express», 19 XII 1963.

²⁸ *Entretien avec Hochhuth*. (Propos recueillis par N. Zand), «Le Monde Hebdomadaire», 19—25 XII 1963.

Pour jouer le texte intégral de la pièce de Hochhuth, il aurait fallu sept ou huit heures; par conséquent, à commencer par Piscator, suivi de Hochhuth lui-même, à Bâle, les metteurs en scène ont taillé dans la masse du manuscrit une pièce de la dimension normale d'une soirée théâtrale, ce qui fait que la vue d'ensemble proférée par Hochhuth fut amputée de certains aspects, et l'épisode du Pape prit une importance qu'il n'avait pas eue dans la version intégrale. Quelle est donc, en réalité, le fond du problème abordé par l'auteur? Dans un article intitulé *Après qui en a-t-il, ce jeune homme?* («Les Lettres Françaises», 12-18 XII 1963), André Gisselbrecht cherche à éclaircir le problème. Il relève l'opinion d'un chanoine protestant allemand, Grüber, qui avait témoigné au procès Eichmann en Israël, et qui affirmait que dans le miroir que leur tendait Hochhuth, les Allemands devaient reconnaître l'image de leurs forfaits, et avouer qu'ils avaient failli à leurs devoirs non seulement pendant douze ans mais longtemps auparavant. Il relève aussi l'opinion du théologien Gollwitzer qui avait vu, comme Hochhuth, en Pie XII un représentant de tous les hommes, ce qui fait que la question posée devient celle-ci: est-ce que nous n'aurions pu faire davantage? Après quoi Gisselbrecht affirmait que Hochhuth

s'en prend à toutes les autorités — gouvernants, pasteurs, enseignants — qui dans son pays et ailleurs, ne lui ont pas dit la vérité depuis 1945. Il ose entamer la grande Révision de leur attitude que les «démocrates» n'ont pas accomplie depuis 1945. D'où la levée de boucliers, en Allemagne surtout, et ailleurs dans l'Europe occidentale. Pas parce qu'on attaque un pape [...] mais parce qu'un jeune Allemand, non suspect de communisme, donne de son pays il y a vingt ans, le tableau le plus ample, le plus complet, le plus véridique qu'on ait jamais vu.

Telle est aussi l'opinion du critique dramatique du „Times” (26 IX 1963). D'après lui, Hochhuth s'est plongé dans une révision obsessionnelle du passé de son pays; le rôle joué par le Pape n'est par conséquent qu'un simple fil dans la trame qui comprend les activités d'Eichmann, des industriels et du notoire Professeur Hirt, collectionneur de crânes judéo-bolcheviks. Ces critiques avaient raison. Tout ce qu'avance Hochhuth est solidement documenté, car ce fut en tant que lecteur chez l'éditeur Bertelsmann à Gütersloth qu'il put prendre connaissance d'un grand nombre de livres consacrés à la guerre. Cette documentation était de première main, et rigoureuse. Elle lui ouvrit les yeux sur la vraie nature du Nazisme et lui fit éprouver le besoin de communiquer au monde entier ce qu'il avait appris. Il choisit le théâtre parce que le théâtre s'adresse directement au public. Aux différentes représentations, les opinions furent divisées sur le vrai caractère de l'oeuvre. Certains la considérèrent comme une froide documentation, un constat d'huissier, et nullement une

pièce de théâtre. Peut-être est-ce la crainte d'une telle réaction de la part du public britannique «habitué à manger des bonbons pendant une représentation» qui poussa Clifford Williams²⁹, qui monta la pièce à Londres dans une mise en scène réaliste, à illustrer le texte par des projections de films sur les horreurs des camps de concentration. Celles-ci ont été considérées par certains comme un commentaire encombrant, et par d'autres comme plus parlantes que le texte. Seule la scène finale entre le jésuite, Riccardo, et le satanique docteur, prêtre renégat, qui cherchait à briser la foi de sa victime avant de l'envoyer à la mort, a été généralement acclamée comme étant «du théâtre». Williams fait remarquer, dans le programme, que cette scène contient un débat essentiel qui pourrait avoir lieu n'importe où et n'importe quand, et qui cependant surgit inévitablement des circonstances données.

À Paris, l'adaptateur Jorge Semprun chercha à mettre en première ligne la question posée par Hochhuth dans sa pièce. Selon lui c'est «le conflit entre un appareil de pouvoir et un engagement total pour la justice»³⁰. La mise en scène de Peter Brook et de François Darbon ne fut ni réaliste, comme en Angleterre, ni «épique», comme dans la représentation de Piscator, qui d'ailleurs préféra se passer de commentaire filmé. Elle fut plutôt une démonstration neutre, un témoignage à froid, et préfigurait à certains égards celle que Gabriel Garran allait faire trois ans plus tard pour *l'Instruction*. On comprend alors que Gilles Sandier ait déclaré:

On est ici à la limite du théâtre [ajoutant pourtant] vive un théâtre ramené à cette limite où il meurt lui aussi en tant que théâtre. Dans ce spectacle où l'on ne vise pas un instant à l'émotion, on ne pouvait nous frapper davantage [...] on ne sort pas indemne de ce spectacle³¹.

On ne s'étonne pas non plus que Robert Kanters ait pu écrire: «On sort l'esprit éveillé et douloureux, et c'est sans doute l'essentiel»³². C'est une appréciation qui aurait plu à Piscator, car un esprit éveillé et douloureux est certes celui où une prise de conscience a eu lieu.

²⁹ Entretien dans «The Evening Standard», 20 IX 1963.

³⁰ Cité d'après R. Paret, *Ni anti-papiste, ni anti-fasciste*, «France Observateur», 31 XII 1963.

³¹ *Une grande oeuvre pour déranger les consciences*, «Arts», 25—31 XII 1963.

³² *Il y a aussi le silence de Dieu*, «L'Express» 19 XII 1963. Kanters s'est exprimé dans à peu près les mêmes termes, après avoir assisté à la représentation de Londres: «Le mérite du *Vicaire* [...] est de faire éclater les murs du théâtre sous une violente poussée intérieure, de poser de vrais problèmes encore brûlants devant la conscience de tous les hommes. C'est cela qu'il faut mettre en valeur et qui, à mon sens, est finalement une chance de vie pour le théâtre lui-même» (L'Express, 3 X 1963).

Comme l'on sait, la pièce de Hochhuth met en scène des personnages qui sont d'authentiques personnages historiques, et d'autres qui appartiennent, pour parler comme Vilar, au domaine de «l'affabulation». Le héros, Riccardo, est un personnage fictif et son nom est imaginaire, mais son rôle a été inspiré par deux personnages authentiques à qui la pièce est dédiée, le Père Lichtenberg, qui demanda à être déporté avec des juifs et mourut au cours du voyage, et le Père polonais Maximilian Kolbe, qui prit volontairement la place d'un condamné à mort, père de famille. Le matériau de la pièce est taillé dans la réalité contemporaine brute, c'est «un raccourci du procès de Nuremberg», au dire de Poirot-Delpech³³, et la forme qu'elle revêt est la forme traditionnelle du drame historique romantique dont le héros fictif est un personnage schillérien.

Il y a des éléments fictifs dans la deuxième pièce de Hochhuth, *Soldaten* (1967), bien que le héros, Winston Churchill, ne soit nullement fictif. Le sujet est sa responsabilité en ce qui concerne le bombardement de Dresde et la mort de Sikorski, responsabilité vivement contestée, mais dont Hochhuth persista à affirmer la réalité. La scène culminante de la pièce est très certainement une invention; c'est une conversation entre Churchill et un évêque au cours de laquelle le problème moral se pose: on est en plein dans le drame historique traditionnel, et pourtant le point de départ du dramaturge n'avait pas été le caractère de Churchill, ni le dilemme où celui-ci s'était trouvé, mais, au contraire, un état de choses qui nous touche de près sans que nous en ayons conscience.

Je regrette — dit Hochhuth — que le message des *Soldats* n'ait pas été entendu. J'ai écrit cette pièce après avoir appris, au siège de la Croix Rouge, à Genève, qu'il n'existait aucune convention internationale réglant la guerre aérienne. Quand les Américains déversent, par exemple, leurs bombes sur les populations civiles du Vietnam, ils ne violent pas les conventions de la Croix Rouge, parce que celles-ci ne s'appliquent qu'à la guerre terrestre et navale. C'est parfaitement absurde. Si le Président Nixon annonce, aujourd'hui, que les troupes américaines seront retirées du Vietnam, c'est que l'armée de l'air lui aura promis de créer une ceinture de terres brûlées telle que les troupes n'auront même plus besoin d'y aller³⁴.

Hochhuth refuse l'appellation d'auteur de pièces documentaires que lui avait attribué Piscator dans le programme de la représentation de *Der Stellvertreter*. Pour Hochhuth, les vrais auteurs de pièces documentaires sont Weiss et Kipphardt (dans sa pièce sur Oppenheimer) qui n'inventent pas leurs personnages. Hochhuth lui-même réclame le droit à l'invention littéraire. Le théâtre, à son avis, ne doit pas faire concurrence aux actu-

³³ «Le Vicaire», «Le Monde Hebdomadaire», 19—25 XII 1963.

³⁴ Propos recueillis par I. Lebeer, «La Quinzaine Littéraire», 1—15 VI 1970, p. 24.

alités filmées ni aux ouvrages d'histoire, le théâtre n'est pas mû par des faits mais par des hommes ³⁵.

En Angleterre l'expression généralement employée pour parler du théâtre documentaire est *theatre of fact* ³⁶ (théâtre des faits). Cette expression a été appliquée également à *Murderous Angels* (*Les Anges meurtriers*) de Conor Cruise O'Brien au sujet du Congo, et à un spectacle de Peter Brook intitulé *U S*, où il est question du Vietnam, des États-Unis et de nous (c'est-à-dire des Anglais confortablement installés dans leur bonne conscience).

L'action de la pièce d'O'Brien se déroule au Congo en 1960-1961, au moment de l'intervention de l'O.N.U., du meurtre de Lumumba et de la mort de Dag Hammarskjöld. La documentation a pu être de première main, puisqu'O'Brien était un des proches collaborateurs de Hammarskjöld dans sa mission au Congo. Pourtant, O'Brien ne donne pas sa pièce comme étant une oeuvre d'histoire. Il la donne comme une oeuvre où l'on voit comment opère le destin politique des êtres humains. Il voit dans les «faits» une «danse macabre», exécutée par l'O.N.U., dont le but était de cacher le vrai conflit entre le capitalisme blanc et le nationalisme noir. Les personnages ne font pas figure de personnages historiques mais «d'anges», Hammarskjöld, ange blanc, ange de la Paix, Lumumba, ange noir, ange de la Liberté. Si l'ange de la Liberté permet la guerre, l'ange de la Paix permet l'assassinat.

L'*U S* de Brook, joué au Aldwych Theatre (13 X 1966) est une «revue anglaise»; ce n'est pas une pièce de théâtre au sens habituel du mot. C'est un montage de documents empruntés à la presse américaine et de renseignements tirés d'ouvrages sur l'histoire du Vietnam. Le texte définitif fut fixé d'accord avec les acteurs eux-mêmes, dans un travail collectif sur les documents bruts. Ces acteurs cherchèrent par leur jeu à provoquer chez le spectateur, d'abord au niveau le plus physique, par divers bruits, par les sens, une prise de conscience de ce qui se passait au Vietnam: au début un bonze se brûle, à la fin un acteur aux mains gantées ouvre une boîte d'où s'envolent mille papillons, il en prend un, et avec son briquet le brûle. Si les bonzes qui se brûlent sont comparés par

³⁵ *Ibidem* p. 23—4.

³⁶ L'expression «théâtre des faits» est employée aussi en Amérique (voir D. Isaac, *Theatre of Fact*, «Tulane Drama Review», Summer 1971, vol. 15, n° 3a (T—51), p. 105—135. Notons encore l'emploi de l'expression pièce-événement, recherche de dramaturgie sur des événements actuels (la guerre du Vietnam), à propos d'une oeuvre intitulée *Concerto pour deux nations et une percussion*, de P.-R. Le Clercq, S. Le Grand et A. Marin, présentée au cours d'un concours de jeunes compagnies, au T.N.P., en 1967 (voir J. E. Fisch *Public and Private Worlds in Drama*, «Drama Survey», VII 1968—1969, p. 151).

«Madame Nhu» à des barbecues, qui révèle ainsi inconsciemment la putréfaction morale du régime, le papillon qu'on brûle est toute vision artistique qu'il faut sacrifier dans l'intérêt d'un réel qu'il s'agit de faire sentir aux spectateurs de façon à les tirer de leur apathie, de leur mauvaise foi politique, de leurs alibis esthétisants. Malgré l'énorme documentation déployée, Brook³⁷ lui-même n'accepte pas de considérer *U S* comme du «théâtre documentaire», lequel, dit-il, «à la différence du théâtre élisabéthain, ne fait appel qu'à l'intelligence et délaisse le coeur, l'âme, l'esprit». Il ne s'agit pas non plus d'un théâtre de protestation sociale repoussant les non-initiés (on pense à Piscator), ni du «théâtre abstrait à la Artaud» auquel «manque l'épaisseur élisabéthaine. C'est la dialectique entre la raison et l'émotion qui permet d'explorer les contradictions d'une situation aussi dramatique que celle du Vietnam». L'intention de Brook ressortit très clairement à la fin du premier acte, quand le gigantesque mannequin figurant un parachutiste américain, le cigare à la bouche, des flèches dardant de ses yeux, une bombe à la place du sexe, tomba sur la scène, des cintres où il avait été suspendu, écrasant les acteurs qui jusque là avaient évolué autour d'un énorme tas de détritiques, gaspillage de la guerre. Les survivants, mutilés, descendirent de la scène en rampant, pour s'éparpiller pleurnichant, parmi les spectateurs gênés. Brook cherchait ainsi à faire entrer dans la conscience du spectateur l'horreur physique³⁸ de cette guerre qui n'avait été jusqu'alors, pour beaucoup d'entre eux, qu'un problème de morale. Il en avait à la bonne conscience anglaise, pleine de bonne volonté mais passive et encroûtée. Son public étant un public anglais, il refusa explicitement de laisser faire une adaptation française: «Les Français doivent écrire leur pièce sur le Vietnam», déclara-t-il. Pourtant, deux ans plus tard, Brook en tira un film, *Tell me lies ... (Racontez-moi des mensonges...)*. Ce film provoqua une grande fureur en Amérique, comme l'avait fait la pièce auprès de certains éléments du public anglais.

³⁷ P. Dommergues, *Shakespeare à l'heure du Vietnam. Rencontre avec Peter Brook*, «Le Monde», 9—10 X 1966.

³⁸ Cf. un mot de Guy Erismann, au sujet du metteur en scène Jorge Lavelli: «Lavelli voulait une prise de conscience par le truchement de la peau. C'est réussi» («*Orden*» le théâtre musical, [dans:] D. Nores, C. Godard, Lavelli, Paris 1971, p. 245). Ce mot se rapporte à la représentation d'*Orden* à Avignon (1969) et à Paris (1970). *Orden* est une manière d'oratorio-ballet dramatique sur un sujet de Pierre Bourgeade avec musique de Girolamo Arrigo. L'oeuvre représente l'installation du fascisme en Espagne. Le texte consiste en slogans, cantiques, incantations, gémissements et plaintes. On y emploie, écrivait Gilles Sandier: «un langage physique surtout, car tout est dit finalement par les actions gestuelles que la musique, en les sublimant, porte à leur degré le plus haut d'intensité et de signification» («La Quinzaine Littéraire», 1—15 IV 1970, p. 25).

Il convient ici de signaler la première des pièces françaises qui ont attaqué ce sujet, le *Napalm* (1966) d'André Benedetto. Notons que son auteur, avec la Nouvelle Compagnie d'Avignon qu'il dirige depuis 1963, dans cette ville, a comme but avéré et permanent, d'amener les spectateurs avignonnais à une «prise de conscience politique».

Aucune oeuvre «d'art» — dit Benedetto — n'échappe à cette contradiction qu'elle est en même temps un outil d'émancipation et une marchandise³⁹.

Ce principe s'applique à toute l'oeuvre de Benedetto, qu'on tient pour un des dramaturges les plus engagés dans la pratique du théâtre politique. Sa cinquième pièce, *Napalm*, en 33 scènes, en partie documentaires, ressemble par certains côtés à *US* que Benedetto n'eut pourtant pas l'occasion de voir; les faits rapportés sont, en grande partie, les mêmes. Une troupe d'acteurs reproduit certains épisodes de la guerre; c'est «l'Ensemble artistique de l'Armée de Libération Vietnamiennne». Les membres de la troupe changent de rôles et de costumes sur la scène, de sorte qu'aucune identification de l'acteur avec son rôle, ni du spectateur avec un personnage, n'est possible. Les acteurs obtiennent en plus ce qu'on pourrait appeler une double «distanciation»: dans une scène intitulée «Le Monde entier doit adopter le système», un acteur joue de façon caricaturale le président Johnson qui lit son rôle, lequel offre une caricature au deuxième degré de lui même.

La pièce commence par une discussion sur l'identité de l'agresseur, et par un procès que font les artistes de l'Ensemble à un pilote américain abattu: «est-il le seul coupable?» On voit aussi une petite fille qui regarde un avion et demande: «Papa, qu'est ce que c'est, le napalm?» — et tombe brûlée par le napalm que jette l'avion. La pièce se termine par «un beau final d'Apocalypse», comme disait Olivier Todd dans «Le Nouvel Observateur» (1 I 1967): Johnson demande à Mc Namara d'appuyer sur le bouton; celui-ci le fait et le monde explose.

Signalons aussi l'oeuvre du Bradford Art College Theatre Group en Angleterre, dirigé par Albert Hunt, qui présenta une pièce intitulée *John Ford's Cuban Missile Crisis (À la manière de John Ford, la Crise des fusées cubaines)*, en 1970. Cette pièce fut jouée dans divers festivals de théâtre en Europe continentale aussi bien qu'en Angleterre. A un colloque à Rotterdam en 1970 Hunt, qui avait travaillé avec Brook dans *US*, déclara qu'à Londres il avait eu l'impression de travailler *in abstracto*, étant donné que l'Aldwych Theatre est un théâtre classique, tandis qu'avec son groupe à Bradford, pour chaque mise en scène, le travail se

³⁹ C. Godard, *Recherche théâtrale en province*, «Les Nouvelles Littéraires»,

10 II 1970.

B.U.F.

faisait dans une situation sociale donnée, et dans un but déterminé. On voit que la dimension purement anglaise que Brook avait imaginée pour son public ne suffisait pas à Hunt, qui voulait préciser plus strictement la « conscience » à laquelle il s'adressait. La pièce fut préparée en effet à la demande des étudiants socialistes de l'Université de Bradford, dans le cadre des célébrations du centenaire de la naissance de Lénine. C'est un « documentaire burlesque » et, comme *U S*, une oeuvre collective basée sur les études du groupe. Elle met en scène un cinéaste nommé « John Ford » qui, comme aurait pu faire son homonyme américain, réalisateur bien connu de Westerns, tourne un film au cours duquel a lieu une confrontation entre deux cowboys armés de pistolets. Ajoutons que les pistolets sont des jouets, mais que, d'autre part, les deux cowboys représentent Kennedy et Krouchtchev, et qu'il s'agit d'une confrontation qui eût déclenché une guerre mondiale, si Krouchtchev s'était montré intransigeant en face d'un adversaire prêt à prendre tous les risques. Ce que cherchait Hunt en employant cette forme, était une « distanciation » par rapport à la crise. Hunt⁴⁰ admirait l'oeuvre de Joan Littlewood *Oh! What a Lovely War* (*Ah Dieu! que la guerre est jolie*), montée en 1963, où la première guerre mondiale était représentée sous la forme d'un spectacle joué par une compagnie de Pierrots de foire. Le spectateur était invité à juger et non à sentir, ni à vibrer avec un héros, comme dans un « drame ». C'est à ce point de vue que Hunt critique un « théâtre des faits » où le matériau documentaire serait présenté sous forme d'un drame réaliste conventionnel, et il cite comme exemple les *Soldats* de Hochhuth, dans la version arrangée pour la scène et qui ne correspond sans doute pas aux intentions de son auteur. Le spectateur s'intéresse au personnage de Churchill, à son caractère et à ses préoccupations, plutôt qu'à la question politique que l'auteur cherche à mettre en lumière; c'est en tout cas ce qu'on doit conclure d'après le commentaire qu'il a intercalé dans son texte.

Ajoutons aux exemples cités par Hunt *Joel Brand, die Geschichte eines Geschäfts* (*Joël Brand, Histoire d'une affaire*) de Kipphardt (1965), spectacle réaliste fait d'après des documents d'archives. *L'Affaire* est l'incroyable marché proposé par les Allemands en avril 1944: un million de juifs hongrois, « marchandise périssable », au dire d'Eichmann, « marchand » principal, contre 10 000 camions militaires à fournir par les gouvernements anglais et américain pour l'usage de l'armée allemande sur le front russe. L'évocation de l'horrible marchandage auquel cette proposition donna lieu, constitue la substance de la pièce. On y voit les juifs

⁴⁰ Voir son introduction au texte de *John Ford's Cuban Missile Crisis*, Londres 1972.

négocier en termes d'affaires avec leur persécuteur: on y écoute les propos cyniques des Allemands, mais on ne saisit nulle résonance politique qui facilite, de la part du spectateur, une prise de conscience de la corruption mercantile générale apportée par le Nazisme, et dont ce marché immonde n'est qu'un seul élément. Plutôt son regard est-il dirigé vers les personnages qui sont de vrais personnages de théâtre, et surtout Joël Brand, «un innocent», «un idéaliste», à qui manque, de l'avis des autres personnages, «une vision d'ensemble», qui n'a qu'une idée en tête, sauver la vie des juifs; il ne sort pas de là: sa famille n'est-elle pas entre les mains d'Eichmann?

La conception de Hunt (s'adresser à un public spécifique et traiter une question spécifique), et celle de Hochhuth (dégager le fond humain de la question) peuvent être considérées comme les deux pôles du problème de la «prise de conscience». Du côté de Hunt, plaçons aussi Aimé Césaire. Dans *Une Saison au Congo* (1966), il traite des mêmes événements historiques qu'O'Brien dans *Les Anges meurtriers*, et sa chronique est aussi fidèle que celle d'O'Brien. Pourtant, le but visé dans cette oeuvre, comme dans *La Tragédie du roi Christophe* (1961), qui la précéda, mais dont l'allure folklorique rassurait le public, est tout différent, car c'est une affirmation de la Négritude comme valeur. Originaire lui-même d'un pays sous-développé, le dramaturge martiniquais⁴¹ ne voyait de salut pour les pays comme le sien que lorsque leurs habitants auraient «dépassé leur stade actuel de manque de conscience». Césaire voit pour le théâtre un rôle social qu'il ne remplira qu'en «faisant comprendre et prendre conscience». «Cela rejoint les idées de Brecht — dit-il — mon théâtre a une fonction critique, il doit inciter le public à juger». Mais quel public? Africain? Européen? Dans un monde élargi, une portée universelle est-elle possible?

Déjà en 1939⁴², Brecht disait que le plaisir d'apprendre est lié à la position de classe, la jouissance artistique à l'attitude politique, laquelle est prise à partie ou acceptée. Lui-même cherchait, comme dépassement

⁴¹ Déclaration d'Aimé Césaire faite au cours d'un débat à l'École des Hautes Études Commerciales en 1967 (P. Laville, A. Césaire, J.-M. Serreau, *Un acte politique et poétique* [dans:] *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 2, p. 241). Césaire déclara à la même occasion: «J'ai été frappé par la hargne avec laquelle a été accueilli *Une saison au Congo*. *Le Roi Christophe* rassurait, cela peut paraître une fable, éloignée dans le temps. Beaucoup ont cru qu'à travers le roi Christophe, je faisais la satire des nouveaux Chefs d'État africains. Avec *Congo* ce genre d'illusions n'était plus de mise. C'est un moment de l'histoire actuelle. Il faut avoir pour l'Afrique et le héros congolais une sympathie préliminaire, sinon s'installe un certain malaise» (*ibidem*, p. 242).

⁴² *Du théâtre expérimental (Über experimentelles Theater)*, 1939 - 1940. Traduit par J. Tailleur et B. Sobel, «Théâtre Populaire» 1963, n° 50, p. 81 - 98.

de situation, un art capable de donner «une image maniable du monde». Mais, pour fabriquer, avec les moyens du théâtre, une telle image, ne serait-il pas nécessaire d'abandonner, plus ou moins, l'identification du spectateur avec certains personnages? Car, ajoutait-il, s'il y a identification, ce fait même limite les possibilités de «prise de conscience», puisque les sentiments du spectateur sont «branchés sur les personnages en scène». L'identification peut susciter l'indignation, mais c'est une indignation personnelle à cause de l'identification du spectateur avec le personnage en question. «Seule une colère qui rejetterait le spectateur hors de l'identification serait une colère sociale, et justifiable à notre époque». On sait quelle est la solution que proposait Brecht. C'est la «distanciation» ou «l'éloignement». La «distanciation» crée une nouvelle attitude chez le spectateur qui réagit devant le spectacle théâtral comme il réagirait devant la nature. Le théâtre lui présente le monde «pour qu'il s'en saisisse», et réalise ainsi chez lui une prise de conscience active.

C'est précisément en adoptant le procédé de Brecht qu'Armand Gatti a réalisé, avec *Chroniques d'une planète provisoire* (1963), ce que Kipperhardt n'a pas réalisé avec *Joël Brand*, qui traite du même sujet. L'action de la pièce de Gatti se passe sur une autre «planète» dont trois astronautes recueillent des images ahurissantes. «L'atlas» de cette planète n'est pas très différent du nôtre: il y a la Barberoussie, le pays des Ongrillois, le Piccadilly Circus, les villes de Tamboul et de Gavrograd, et les crimes commis par «Petit Rat» (Himmler) et «Ange Stagiaire» (Eichmann) sont la réplique des crimes commis sur la nôtre. Ils seront jugés par les astronautes à la fin de la pièce. Le procédé de l'éloignement opère une transformation qualitative du sujet. Comme on disait dans le *Bulletin*⁴³ publié par le Grenier de Toulouse, où Gatti reprit sa pièce en février 1967, à l'invitation de Maurice Sarrazin, directeur de ce Centre dramatique, le spectateur qui revient de la «planète», se trouve placé, comme juge, non devant «une simple péripétie historique» qui ne le concerne pas, mais devant «un drame permanent auquel nous participons tous».

Les *Chroniques* représentent une des nombreuses solutions qu'apporte Gatti aux problèmes posés au dramaturge par la «transplantation» de l'actualité immédiate, «à chaud», sur la scène⁴⁴. Il a défini, à plusieurs reprises, et notamment lors de la représentation de sa pièce *V comme Vietnam* au Grenier, sa «conception d'un théâtre qui soit toujours sur l'événement», sur «le vécu», sa propre expérience ou celle de ses contemporains⁴⁵. N'ayant pas été au Vietnam lui-même, il s'est soigneusement

⁴³ «Grenier de Toulouse. Bulletin du Centre national dramatique et musical», III, 1967, n° 4, p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*, III, 1967, n° 5, p. 4.

⁴⁵ «Tréteaux 67», p. 16 - 18.

documenté sur la guerre au moyen de livres, d'articles de revues, de films, de photographies, cherchant à saisir ce qu'il appelle «un vécu par procuration». Cela ne veut pas dire que la pièce soit un simple montage de documents; elle est, au contraire, une oeuvre profondément originale qui n'a rien de commun, en ce qui concerne la mise en oeuvre, avec l'*US* de Peter Brook, ni avec d'autres pièces de théâtre qui ont pris cette guerre pour sujet. La pièce de Gatti n'évoque pas les horreurs de cette guerre; elle cherche à représenter une confrontation entre les deux conceptions de l'homme qui sont en jeu, l'homme tout simplement humain d'un côté (les guérilleros n'ayant que leur volonté d'hommes pour combattre), et de l'autre le calcul déshumanisé symbolisé sur la scène par des machines I. B. M. utilisées pour l'opération «Lance d'Argent» par les forces armées américaines. Détraqué par l'élément humain que la machine est incapable d'assimiler, le robot américain perd tout contact avec le réel. Le choix entre ces deux conceptions se pose à nous tous, et c'est à ce niveau, dit Gatti, que cette guerre elle-même nous concerne tous. Sa pièce vise donc à faire prendre conscience à son public de ce que représente pour nous la guerre du Vietnam.

Pour ce qui est de la dramaturgie, Gatti rejette toute reconstitution historique, laquelle, dit-il, fige l'histoire et la prive de son «vécu», c'est-à-dire de sa réalité et de sa signification. Prenons, par exemple l'histoire de Sacco et Vanzetti, qui fournit le sujet de sa pièce *Chant public devant deux chaises électriques*, jouée au T.N.P., à Paris, en 1966. C'est, dit Gatti⁴⁶, «celle de tout le mouvement ouvrier américain, des „pendus de Chicago”, jusqu'aux Rosenberg», par conséquent inutile de l'amputer d'une de ses dimensions, lui enlever sa qualité exemplaire, par une reconstitution réaliste. Au lieu d'une reconstitution, Gatti cherche donc un code imagé qui mette tout de suite le spectateur sur la piste, et l'amène à prendre conscience des forces qui, en réalité, gouvernent le monde: l'image du président Johnson, le «Mégasheriff» habillé comme dans un Western, par exemple, qui joue du pistolet et représente la force et non le droit⁴⁷.

Arthur Adamov, qui cherchait aussi à amener son spectateur à une compréhension des forces qui gouvernent le monde, s'y est pris autrement. Dans la première pièce qu'il composa après sa «métamorphose»,

⁴⁶ Jean-Louis Pays avec Armand Gatti. (*Entretiens sur l'Art actuel*), «Les Lettres Françaises», 19 - 25 VIII 1965.

⁴⁷ Un Johnson «cowboy texan» figurait aussi dans le *Mac Bird* de Barbara Garson (1966), brillante satire calquée sur *Macbeth*, comme *Ubu roi* sur *OEdipe roi* et sur *Hamlet*. Claude Sarraute («Le Monde», 15 IV 1967) fait le rapprochement avec le Johnson-Mégasheriff de Gatti.

Paolo Paoli (1957), il entreprit⁴⁸, à l'instar de Brecht, d'examiner «les rouages» de la grande machine sociale et de «situer en un temps et en un pays donnés, ceux que broie cette machine et aussi ceux qui l'actionnent». Il voulait «examiner» et «décrire», analyser et peindre; il voulait encore situer ses personnages dans la réalité vécue. Documents authentiques, déclarations d'hommes d'État, allusions verbales ou photographiques aux événements historiques et politiques, projetés sur un écran avant chaque scène, soulignaient son désir de lier l'histoire de ses personnages à l'évolution de l'Histoire, en l'occurrence celle des années 1900—1914. Il fut admirablement secondé par son metteur en scène, Roger Planchon, qui s'était déjà engagé dans cette voie brechtienne en faisant jouer la *Bonne Âme de Se-Tchouan*, en 1954, et *Grand' Peur et Misère du Troisième Reich*, en 1956.

Roger Planchon dirige actuellement, avec Patrice Chéreau, le Théâtre National Populaire. Il fit ses premières armes dans une petite salle lyonnaise (le Théâtre de la Comédie) et dirigea ensuite le Théâtre de la Cité de Villeurbanne. Créateur d'un théâtre vraiment populaire, pour lequel il fournit lui-même des textes, il vit son autorité croître dans tout le pays à tel point qu'en 1972 le ministre de la culture accepta de faire de la troupe de Villeurbanne le T. N. P. officiel, à condition que cette troupe entreprît des tournées régulières dans diverses régions.

La fonction cognitive de l'art dramatique est pour Planchon de toute première importance. Le plaisir de comprendre, d'apercevoir les liens qui donnent à un sujet sa structure interne et ses tenants et aboutissants, est pour lui un plaisir proprement esthétique. Comme dramaturge, il n'éprouve aucune nécessité de «prendre position», au point de vue politique, parce que la compréhension dépasse la prise de position. Là où Adamov parlait de «démonter les mécanismes», Planchon peut se permettre de conter et de peindre. Son art est un art de synthèse: il cherche à saisir le processus historique dans son intégralité. Tout théâtre — que ce soit son propre théâtre ou celui de Molière — il le voit «plongé dans l'Histoire». Présentés dans leur propre contexte historique, les faits parlent pour eux-mêmes; les questions s'éclaircissent. Dans sa pièce la plus récente, le *Cochon noir*, jouée à la Comédie de Caen, en décembre 1973, on voit des paysans, dans des villages arriérés, se livrer à des pratiques superstitieuses sans rien comprendre aux événements qui se déroulent à Paris, au mois de mai 1871. Dans sa première pièce, la *Remise* (Villeurbanne, 1962), un crime commis dans une ferme isolée s'associe aux effets produits sur la vie des paysans de l'Ardèche par la crise économique, par la guerre de 1914—1918, par l'Occupation, par la guerre d'Indo-Chine. Plan-

⁴⁸ A. Adamov, *Ici et maintenant*, Paris 1964, p. 27 et 144.

chon vise au théâtre historique, traduisant une réalité concrète. Comme Brecht, comme Piscator, il vise un théâtre documentaire et politique. Il se distingue d'eux en précisant nettement que le rôle du théâtre est d'amener le spectateur à une prise de conscience des problèmes posés, non de proposer des solutions. Il se distingue aussi de Gatti, qui, plus préoccupé par l'actualité politique que Planchon, plus romantique et moins philosophe, insiste, au contraire, sur la nécessité d'une prise de position explicite. Le théâtre ne pouvant aller, d'après Gatti, que dans le sens de l'Histoire

qui dit prose de position politique, dit concevoir le théâtre comme un élément d'agitation. Ces prises de position, il faudra bien les assumer. Il faut faire un choix dans l'existence. On ne peut pas jouer dans toutes les directions à la fois⁴⁹.

De là, sa conception, semblable à celle de Piscator, d'un théâtre qui «divise» et non pas d'un théâtre qui «unifie» son public. Pour lui, «si le spectacle ne livre pas combat, c'est que quelque chose ne va pas, qu'on est tombé dans l'inertie»⁵⁰. L'art dramatique, pour en revenir à la définition de Gatti, doit être «libérateur et militant». Ce dramaturge voit dans le théâtre

un perpétuel moyen de libération, non seulement de préjugés, d'injustices (ce qui va de soi), mais du conformisme et de certaines façons de penser qui, arrêtées, deviennent cercueil⁵¹.

Par son théâtre, Gatti cherche consciemment à faire sortir le public de son «ghetto culturel», à le pousser à «se poser des questions, car, quand un homme se pose des questions, il commence à changer et il a des chances un jour de changer le monde»⁵². C'est ainsi que le théâtre devient «l'apprentissage de la liberté», que Gatti définit comme la prise de conscience par l'homme (en l'occurrence le spectateur) de son potentiel, de sa force⁵³. La forme de son théâtre, qu'il veut profondément engagé, ne ressemble pas à celle adoptée dans les pièces-documents ou les pièces documentaires, malgré l'intention commune de pousser à une prise de conscience du monde contemporain, qui les inspire, car, dit Gatti:

⁴⁹ Une Interview d'Armand Gatti et de Maurice Sarrazin, «Grenier de Toulouse», 1964, n° 1, p. 7.

⁵⁰ N. Zand, «V comme Vietnam» fera peut-être prendre conscience de ce que représente pour nous cette guerre, nous déclare Armand Gatti, «Le Monde» 6 IV 1967.

⁵¹ A. Gatti, *Défense et apprentissage de la liberté*, «Grenier de Toulouse», 1964, n° 1, p. 4.

⁵² *Ibidem*, 1967, n° 4, p. 5.

⁵³ *Ibidem*, 1964, n° 1, p. 4.

si on veut briser les carcans, il faut que le contenu et le contenant soient révolutionnaires. Ensemble, et de la même façon [...] il faut que ce langage neuf ait une signification ⁵⁴.

Ou encore:

Il s'agit d'éclater notre présent dans toutes les dimensions du possible, dans le temps et dans l'espace, dans l'imaginaire et le réel, dans le futur et le passé, pour atteindre à une image d'un Homme Total, remplaçant ces images mutilées que les sociétés nous proposent. C'est un des sens profonds de ce théâtre, qui veut rester en prise sur la réalité, toute la réalité du monde, et peser sur elle, comme un levier, avec des mots ⁵⁵.

Les dramaturges du théâtre «prise-de-conscience» sont donc bien loin de se ressembler à tous les points de vue, mais ils se ressemblent tous par leur refus catégorique du théâtre de «l'absurde». On peut dire que Gatti adopte, à cet égard, une attitude qui leur est commune, lorsqu'il affirme que

le théâtre de l'absurde se situe sur le plan de l'absence de l'homme sur la terre, tandis que dans le théâtre que nous essayons de faire, c'est plutôt la présence de l'homme dans la création et comment cet homme devient, à son tour créateur, forgeant lui-même son destin, sa propre face d'homme ⁵⁶.

TEATR — MIEJSCE „UŚWIADOMIENIA WSPÓŁCZESNEGO ŚWIATA”

STRESZCZENIE

Teatr „uświadomienia współczesnego świata” stanowi ze swej definicji opozycję teatru „absurdu”. Jean Vilar, Heinar Kipphardt, Hans Magnus Enzensberger, Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Peter Brook, André Benedetto, Albert Hunt, Aimé Césaire, Armand Gatti, Arthur Adamov i Roger Planchon — uczniowie Brechta i Piscatora w tym rozumieniu, iż usiłowali stworzyć teatr dokumentacyjny, historyczny i polityczny — sprawili, że dramaturgia uczyniła wielki krok naprzód, przetworzywszy działalność teatru czysto poznawczą w działalność w pełni estetyczną; dokonali tego w rozmaity sposób — począwszy od realizacji teatralnej dokumentu (*pièce-document*) w pełnej integralności dokumentu, jak Vilar, a skończywszy na jego pełnym rozbiciu, jak Gatti.

Co do kwestii politycznego zaangażowania: postawy poszczególnych twórców dramatu są rozmaicie ścieniwane.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*

⁵⁴ *Ibidem*, 1967, n° 4, p. 5.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 6.

⁵⁶ G. Gozlan, J.-L. Pays, *Gatti aujourd'hui*, Paris 1970, p. 153.