
L'expérience dramaturgique de l'Ensemble Théâtral Mobile de 1974 à 1979 : du brechtisme au *théâtre postdramatique*

Laurence Pieropan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/725>

DOI : 10.4000/textyles.725

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2004

Pagination : 70-80

ISBN : 2-87106-341-9

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est offert par Université de Mons



Référence électronique

Laurence Pieropan, « L'expérience dramaturgique de l'Ensemble Théâtral Mobile de 1974 à 1979 : du brechtisme au *théâtre postdramatique* », *Textyles* [En ligne], 24 | 2004, mis en ligne le 18 juillet 2012, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/725> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.725>

Laurence PIEROPAN

Université catholique de Louvain

L'expérience dramaturgique de l'Ensemble Théâtral Mobile de 1974 à 1979 : du brechtisme au théâtre postdramatique

Les années 1970 constituent pour le théâtre belge francophone une période, sans précédent, d'intense réflexion sur les conditions de possibilités théoriques et pratiques d'un art théâtral qui n'ignore pas sa dette à l'égard de l'œuvre théorique et créatrice de Bertolt Brecht, en même temps qu'il intègre les avancées des diverses disciplines des sciences humaines, et en particulier les réflexions élaborées sur le versant sémiologique.

Parmi les pratiques théâtrales de l'époque¹, il convient d'étudier celle de l'Ensemble Théâtral Mobile (ETM, dirigé par Marc Liebens) et l'émergence en son sein de la figure du dramaturge telle que Michèle Fabien l'incarna dès sa collaboration en 1974. Mais préalablement à l'examen d'un article de la dramaturge² qui déploie les différentes facettes de sa nouvelle fonction théâtrale, il sera utile de délimiter un cadre de réflexion plus vaste articulé autour de la notion de « théâtre postdramatique » récemment développée par Hans-Thies Lehmann. Ceci permettra de situer ensuite l'expérience de l'ETM dans le panorama d'un théâtre européen (voire mondial) qui, bien que

redevable aux théorisations brechtiennes, s'en détache pour expérimenter les nouvelles voies de la présentification, ou encore de l'abolition — peut-être utopique — de toute *mimésis*.

Le théâtre postdramatique

Hans-Thies Lehmann, dans son essai sur *Le théâtre postdramatique*³ contribue à une meilleure compréhension de la pratique théâtrale telle qu'elle se vérifie depuis les années 1970 sur les scènes européennes et américaines. Toutefois, il précise d'emblée que sa réflexion repose sur un corpus qui, tout en gardant en toile de fond de grands noms de la scène comme Brook, Eugenio Barba, Pina Bausch, etc., rassemble plutôt les interventions les plus expérimentales situées au croisement du théâtre et de la danse, de la musique, de la technologie, et illustrées par le travail de Robert Wilson, Jan Fabre, Societas Raffaello Sanzio, etc.

De son propre aveu, l'auteur dit tenter une articulation de « la logique esthétique du nouveau théâtre » (p. 20). Il ajoute encore que pour chaque expérience retenue dans son corpus,

¹ Précédemment à la création de l'ETM en 1974, on rappellera brièvement l'existence de quelques pratiques théâtrales qui contribuèrent au renouveau de la scène belge francophone : dès 1951, la création du Théâtre de Poche ; la création en 1963 du Théâtre 140 (qui détient le monopole des avant-gardes étrangères jusqu'à la fin des années 1970) et du Théâtre de l'Esprit frappeur ; la création en 1969 du Théâtre Laboratoire Vicinal (qui inscrira son travail dans le sillage du théâtre de Grotowski et du *Living Theater*) et du Théâtre du Parvis. Marc Liebens passera donc de la création et de l'expérience du Théâtre du Parvis à celles de l'ETM.

² PIEMME (Michèle), « Le deuxième texte : la dramaturgie aujourd'hui », in *Revue des langues vivantes*, XLII, 1976, p. 7-24. L'auteur signera Fabien après s'être séparée de Jean-Marie Piemme.

³ LEHMANN (Hans-Thies), *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris, L'Arche, 2002 (Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1999). Précisons que Michèle Fabien n'emploie jamais la notion de *théâtre postdramatique* dans sa réflexion.

« la question était [...] de savoir si l'esthétique d'une certaine pratique théâtrale témoignait d'une vraie contemporanéité⁴, ou si elle ne poursuivait que d'anciens modèles avec des techniques bien maîtrisées » (p. 24). Pour tenter, non pas de définir le « théâtre postdramatique », mais bien plus de le circonscrire, l'auteur recourt à une série de concepts (théâtre de la déconstruction, théâtre pluri-médias, théâtre néo-traditionaliste, théâtre du geste et du mouvement), mais aussi à une série de codes-catégories (discontinuité, hétérogénéité, antimimétisme, subversion, multilocalisation...), et enfin à des termes génériques (puisque le théâtre postdramatique est susceptible de réaliser un montage d'éléments lyriques, épiques et dramatiques).

Par ailleurs, Hans-Thies Lehmann rappelle que l'expression « théâtre postdramatique » indique bien, par l'allusion au genre dramatique du drame, l'interdépendance qui subsiste encore entre le théâtre et le texte, même si dans ce nouveau théâtre « le discours du *théâtre* occupe une position centrale et que, de ce fait, il n'est question du texte que comme élément, sphère et "matériau" de l'agencement scénique et non en tant qu'élément dominant » (p. 20).

Au final, et en cherchant à synthétiser les réflexions de Hans-Thies Lehmann, c'est une affirmation, placée à la page quarante-quatre, qui nous donne la meilleure définition du théâtre postdramatique vu par le critique ; une définition qui ne cache pourtant pas la difficulté de séparer nettement le théâtre postdramatique de l'entreprise brechtienne :

Le théâtre postdramatique est un théâtre post-brechtien. Il se situe dans l'espace inauguré par la problématique brechtienne de la « présence » du processus de la représentation dans ce qui est représenté (art de monstration) et par sa demande d'un nouvel *art du spectateur*. Dans le même temps, le nouveau théâtre abandonne le style politique, la tendance à la dogmatisation et l'emphase du rationnel dans le théâtre de Brecht. Il fonctionne dans une époque *succédant* à l'emprise autoritaire du concept théâtral brechtien. (p. 44)

Dans notre analyse, nous montrerons combien la pratique théâtrale de l'ETM et son attention particulière à la fonction dramaturgique inscrivent effectivement la problématique de la représentation au cœur même des réflexions entre 1974 et 1979, tandis que les « opérateurs » de l'ETM commenceront à se déprendre des grilles d'analyse sémiologiques et de leur penchant au dogmatisme vers 1978-1979, pour ainsi laisser la place au pulsionnel, voire à l'émergence du concept de non-signifiante, que Hans-Thies Lehmann désigne comme le point d'aboutissement du théâtre postdramatique.

1974-1979 : Écllosion et aboutissement d'une réflexion dramaturgique

On retrouve aisément dans les propos de Michèle Fabien la même division de la pratique théâtrale en trois composantes identifiées par Hans-Thies Lehmann comme étant le propre du théâtre postdramatique. On peut reconnaître dans cette tripartition un héritage direct — mais partiel — de Brecht, à savoir : le texte linguistique, le texte de mise en scène (écriture scénique avec les comédiens, leurs ajouts ou déformations para-linguistiques, les costumes, l'éclairage, la temporalité propre ...), et le *performance text*, ce dernier étant constitué du mode de relation aux spectateurs, de la position temporelle et spatiale, du lieu et de la fonction du processus théâtral dans le champ social (Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 133). Selon ce même canevas, la dramaturgie pratiquée à l'ETM dès 1974 oppose une attitude critique radicale au mythe de la « signification innée » d'une œuvre, pour se centrer sur une réflexion pointue à l'égard du point de vue adopté dans la mise en scène, ce qui implique par ailleurs l'application de grilles d'interprétations sémiotiques à la pratique théâtrale.

Une précision sémantique s'impose lorsqu'on recourt au terme de « dramaturge ». Il faut bien distinguer de l'acception courante qui y voit « l'auteur dramatique », l'acception plus précise par laquelle on désigne la figure neuve de « spécialiste chargé de la pensée »⁵. À ces deux acceptions, s'en ajoute une troisième : celle de la nouvelle figure

⁴ Synonyme pour Hans-Thies Lehmann d'une perturbation des codes.

⁵ Antoine Vitez en rappelle l'existence déjà au XIX^e siècle en Europe centrale, et Lessing en théorisait la notion dès 1767-69 dans sa *Dramaturgie de Hambourg*.

professionnelle devenue le gage d'une « rupture explicite avec la manière "habituelle" de "faire" du théâtre », et mise en évidence par les troupes de théâtre en France à la faveur de la découverte du *Berliner Ensemble*. Michèle Fabien et l'équipe de l'ETM s'inscrivent pleinement dans cette nouvelle manière d'aborder la pratique théâtrale, comme en témoigne ce passage extrait de « Le deuxième texte : la dramaturgie aujourd'hui » et révélateur de la prééminence du discours théâtral, conformément aux orientations du théâtre postdramatique :

D'autre part, il est de plus en plus admis que le seul commentaire que le théâtre puisse opérer sur le monde doit passer par une réflexion sur le travail théâtral, sur la pratique du théâtre. (p. 11-12)

Opposée à toute pratique théâtrale inspirée des écrits de Stanislavski, qu'elle qualifie pourtant d'« un des corpus les plus importants de "mise en méthode" du travail théâtral », Michèle Fabien souligne la démarche radicale de la nouvelle approche dramaturgique de l'ETM et son refus d'une imitation de la réalité tournée vers « une constitution du personnage en personne ». En partant des conditions matérielles d'élaboration du spectacle théâtral, et en s'adossant à la théorie structuraliste autant qu'au matérialisme historique et dialectique, la nouvelle optique dramaturgique met à mal une série de concepts⁶, dont le plus important est celui de l'identité du personnage.

L'ETM n'est pourtant pas le premier théâtre à se doter d'une figure de dramaturge, le Théâtre National de Belgique a bénéficié précédemment d'une figure un peu analogue dans la personne de Jean-Claude Huens. Il faut donc nuancer les propos de Michèle Fabien lorsqu'elle affirme que, si les metteurs en scène français travaillant avec une équipe dramaturgique ne constituent qu'une minorité, en Belgique, par contre, « la situation est pire encore : il a fallu attendre 1974 et la fondation de l'Ensemble Théâtral Mobile pour qu'un metteur en scène réalise un spectacle

sur la base d'une dramaturgie élaborée, écrite, publiée » (p. 24) : il s'agit de *La double Inconstance* de Marivaux, et l'équipe dramaturgique de l'ETM était alors constituée de Michèle Fabien et de Jean-Marie Piemme.

La dramaturge indique ensuite combien sa propre conception de la dramaturgie se trouve reflétée et précisée adéquatement par une collection dramaturgique des éditions Maspero (*Les Cahiers de la Production Théâtrale*, en 1974, 9^e numéro) livrant des textes sur l'avant, le pendant et l'après du spectacle, tandis qu'elle rejette catégoriquement la vision erronée du dramaturge exposée par un Michel Bataillon dans un article paru dans le n° 7 de *Travail Théâtral* en 1972 (« Les Finances de la Dramaturgie », avril-juin 1972). Ce qu'elle fustige dans l'article de Michel Bataillon, c'est la propension à réduire l'approche dramaturgique à une simple adéquation entre les moyens et les buts de l'auteur et ceux du metteur en scène/voire du collectif de réalisation. Une telle approche du nouveau travail dramaturgique ne peut reposer, selon Michèle Fabien, que sur certaines croyances implicites telles que : une vieille conception de la primauté du texte, de l'univocité du sens et de la fidélité au texte ; une sacralisation de l'auteur allant de pair avec la négation de l'insertion du théâtre dans une époque, dans une société ; l'illusion du sens unique d'une pièce à travers l'histoire et devant tous les publics. Au contraire, Michèle Fabien en appelle à une fonction sociale du théâtre qu'il faut déterminer d'une façon très précise car toujours différente, et souligne la nécessité d'une écriture scénique qui s'ajoute à l'écriture textuelle, et entre en relation avec elle.

Dans cette réflexion sur la nouvelle répartition des tâches au sein de l'équipe théâtrale, Michèle Fabien en vient ainsi à attribuer au metteur en scène le travail sur l'écriture scénique, au dramaturge l'analyse des formes, et au comédien la production du jeu, où l'on retrouve donc la tripartition — ici renforcée par le pôle dramaturgique — du théâtre postdramatique. Pour préciser sa réflexion et

⁶ « L'auteur n'est plus le père-sujet du texte puisqu'il est lui-même traversé par un discours qui le dépasse en tant que personne, et qui instaure dans sa pratique d'écriture des lacunes que seul un point de vue contradictoire peut mettre en évidence. Le personnage n'est plus le centre d'une représentation considérée comme double du réel, comme peinture fidèle de la vie, comme *mimésis*. Toute représentation est lecture, discours, point de vue sur le réel, prise de parti. La représentation inscrit son langage et son métalangage parce qu'elle pose son dit et sa référence : elle se montre toujours liée à un état idéologique historiquement déterminé d'une société. » (p. 21).

asseoir sa propre fonction de dramaturge, et en dépit du désaccord “épistolaire” qui surgira entre elle et Bernard Dort en 1979 au sujet — mais pas seulement — d’une mise en scène d’*Hamlet-machine*, elle cite ensuite un texte ⁷ du théoricien français qui justifie l’institution d’un dramaturge dans un travail théâtral par la responsabilité esthétique et politique des signes du spectacle (p. 9).

Entre 1974 et 1993, Michèle Fabien signa dix travaux de dramaturgie à partir de textes théâtraux ⁸, d’abord repris aux dix-huitième et dix-neuvième siècles (en 1974, *La double inconstance* de Marivaux ; en 1975, *La maison de poupée* d’Ibsen ; en 1976, *Les Paysans* de Balzac), et ensuite au théâtre européen (y compris belge) de l’extrême fin du dix-neuvième siècle et du vingtième siècle : en 1977, *Conversation en Wallonie* de Jean Louvet ; en 1978, *Hamlet-machine*, de Heiner Müller ; en 1982, *Jim le Téméraire*, de René Kalisky ; en 1983, *Quartett*, de Heiner Müller ; en 1985, *Un Faust*, de Jean Louvet ; en 1988, *Orgie*, de Pier Paolo Pasolini et en 1993 *La ville*, de Paul Claudel. Quant à son travail d’adaptation, il se centrera par contre sur des textes — essentiellement non théâtraux — du vingtième siècle comme ceux d’Henrik Ibsen (*Maison de poupée*, 1974), de Pierre Mertens (*Terre d’asile*, 1979 ; *Les Bons Offices*, 1980 ; *Une paix royale*, 1997), de Thomas Bernhard (*Oui*, 1981), de Marguerite Duras (*Aurélia Steiner*, 1982), de Christa Wolf (*Cassandre*, 1995) et d’Henry Bauchau (*Édipe sur la route*, 1999).

Adaptation : le texte-matière

S’il est correct, même en simplifiant, de rapporter la fonction dramaturgique à une « lecture transformatrice » des textes dramatiques, contemporains mais surtout classiques, on entrevoit rapidement que cette opération de transformation, d’intervention, d’adaptation, va aussi pouvoir s’opérer sur des textes, au départ, non dramatiques. C’est ce que fit Brecht en son temps, et c’est ce que la dramaturge de l’ETM s’appliqua aussi à vérifier à partir de son travail en solo — Jean-Marie Piemme ayant rejoint le Théâtre du Crépuscule — sur le roman *Les Bons Offices* de Pierre Mertens, en 1980.

Mais quelle que soit la nature du texte initial, les transformations sont rendues possibles grâce à une nouvelle perception du texte comme matériau, et non plus comme vecteur ou medium d’une signification *a priori*, définitive et voulue par l’auteur, en un temps déterminé. Comme pour renforcer encore ce postulat, Michèle Fabien s’en réfère d’ailleurs aux intentions toutes aléatoires d’Ibsen quant au message de *Maison de Poupée*, puisque, comme elle le rappelle, l’auteur, tantôt, s’est défendu d’avoir écrit une pièce dénonçant l’oppression de la femme, et, tantôt, a modifié la fin pour une actrice capricieuse. Dans la nouvelle perspective dramaturgique, toute imprégnée du matérialisme historique, qui nie à l’art tout dépassement transcendantal des conditions matérielles d’émergence d’une œuvre, « monter un classique maintenant », nous dit Michèle Fabien, « c’est utiliser un texte à des fins précises, et donc, transformer ce texte pour qu’il réponde à une demande, à un objectif déterminé ». Et se référant implicitement au travail dramaturgique de l’ETM sur Ibsen, Marivaux, Shakespeare et Tchekhov, elle cite au nombre des objectifs : « parler du problème des femmes aujourd’hui, travailler sur les codes de la lisibilité, analyser les mécanismes du pouvoir, déconstruire les formes du théâtre réaliste ». Enfin, elle ajoute : « Il n’est pas toujours nécessaire, pour cela, de transformer le mot-à-mot (sic) du texte dramatique » (p. 14). Quelle que soit donc l’adaptation opérée, il importe que le « texte-transparence » de départ soit montré comme un « texte-matière ».

Concrètement, pour l’adaptation de *Maison de Poupée*, l’approche dramaturgique de Michèle Fabien montre qu’il s’agit de dépasser non seulement les intentions d’Ibsen, mais aussi les deux lectures possibles et antithétiques de la pièce : une lecture « phallocrate » (estimant les problèmes de la pièce dépassés en 1975), et une lecture « féministe » (affirmant que la protagoniste Nora existe encore aujourd’hui). Ce type de lectures et la résolution de la « problématique de la signification une » (p. 15) par l’acceptation ou le refus d’une des deux lectures sont bien opposés au travail de « réécriture » du texte d’Ibsen par l’ETM. Prenant la réflexion de Brecht à la lettre quand il s’agit de garder les événements de la fable,

⁷ « Le Théâtre public en France, une voie étroite », in *Politique aujourd’hui*, oct.-déc. 1974, p. 67.

⁸ Sauf pour *Les paysans* de Balzac.

mais de se distancier de la manière de faire de l'auteur quand elle est exclusivement « dramatique » au sens brechtien, l'ETM s'engage dans un travail d'épisation du texte, en découpant les actes en tableaux et les résumant par des pancartes-titres. Cette opération de « citation » par les pancartes (typiquement brechtienne et piscatorienne) place clairement le drame dans une position plus que bancale : il y a encore du drame, car il est cité dans une phrase souvent lapidaire, mais dans le même temps il se voit taxé d'inanité, car il n'est pas pris en charge par le comédien. La dialectique ainsi instaurée repose sur l'information transmise par le vecteur de l'écriture, tandis que le jeu donne une autre information. Si le recours au tableau rend à l'événement son caractère d'événement et a principalement pour effet de rompre avec la linéarité illusoire du théâtre dramatique, le dramaturge a aussi la possibilité d'exhiber la matérialité du texte à travers les « discours » du théâtre sur les catégories du lieu, du temps, des personnages connus et reconnus, ou encore d'exhiber le référent, c'est-à-dire ce que dit la pièce : dans *Maison de Poupée* « le départ d'une femme pour s'épanouir ».

À ce stade, on comprend que les premiers travaux dramaturgiques de l'ETM doivent encore beaucoup à une réception dogmatique et rationnelle des théorisations brechtiennes (la mise en exergue systématique des points de vue clairement définis, l'application récurrente du paradoxe, l'importance accordée à la notion de « gestus social », etc.), même s'ils inaugurent une réflexion inédite sur la pratique théâtrale. On pourrait alors interpréter la période 1974-1979 comme une période de transition nécessaire, voire d'oscillation, entre un théâtre dramatique et un théâtre postdramatique.

À ce sujet, les réflexions de Hans-Thies Lehmann permettent de mieux comprendre cette oscillation. Le critique est bien sûr amené à situer Brecht par rapport au théâtre postdramatique. Considérant qu'un théâtre dit « dramatique » (charriant avec lui les concepts d'*imitation*, d'*action* et de *catharsis*) a sévi sur les scènes tant européennes qu'américaines jusqu'au début des années 1970, il en arrive à y inscrire aussi les réflexions et la production théâtrale de Brecht (qui, on le sait pourtant, n'eut de cesse d'opposer son théâtre *épique* au théâtre *dramatique*

d'Aristote). Son argument est que Brecht n'a pas complètement rompu avec la thèse traditionaliste de la fable comme « clé de voûte », ni avec une certaine tradition théâtrale (ce qui mettrait donc en question le projet révolutionnaire du théâtre de Brecht). Il va même jusqu'à reprocher à la conception du théâtre *épique* d'avoir fortement biaisé la compréhension du nouveau théâtre, en amenant la critique à des réductions et exclusions théoriques, voire même esthétiques (p. 16). Selon Hans-Thies Lehmann, un exemple significatif de cette déviance critique, sous l'influence de la réception du brechtisme, est illustrée par l'attitude de Roland Barthes⁹ entre 1953 et 1960, « illuminé » par la découverte du *Berliner Ensemble* en 1954, et fasciné par la rationalité du modèle brechtien, par la distance entre le représenté et le mode de représentation, entre le *signifiant* et le *signifié*. Comme il le souligne :

Barthes ne « vit » point cette ligne du nouveau théâtre qui mène de Artaud et Grotowski au Living Theater et à Robert Wilson. En même temps, ses réflexions sur l'image, sur le « sens obtus », sur la voix, etc. sont majeures, justement pour la description de ce nouveau théâtre (p. 39).

Et il semble aussi que l'ETM — fervent lecteur d'ailleurs de Roland Barthes — ait d'abord cherché systématiquement à pratiquer une dialectique entre narrativité et discontinuité-rupture, afin d'atteindre l'édifice même du vraisemblable et de la *mimésis* au théâtre, et de dénoncer l'effet de réel comme procédé. Ce balancement dialectique, Michèle Fabien semble en trouver la concrétisation possible dans la complémentarité du travail d'adaptation et du jeu de l'acteur. Je cite :

Que le jeu rapproche donc ce que l'adaptation éloigne ; que le jeu éloigne ce que l'adaptation rapproche. Dans ce travail réside tout le travail à indiquer dans la dramaturgie (p. 16).

Dramaturgie : une approche sémiologique

L'analyse dramaturgique, avec ou sans adaptation préalable, amène également le dramaturge à un découpage de la pièce en petites

⁹ Il fonda avec Bernard Dort l'importante revue *Théâtre populaire* (1953-1964).

séquences, et, par un dialogue incessant entre la théorie et la pratique, facilite la tâche du comédien :

[ce morcellement] lui fournit des unités relativement brèves à partir desquelles le jeu peut être produit ; il empêche toute continuité dans le jeu puisque, introduisant des ruptures, il oblige le comédien à produire des images-signes qui rendent compte d'éléments séparés dont chacun forme un tout et peut même, éventuellement, entrer en contradiction avec les autres (p. 17).

Ce principe de contradiction a bien sûr été amplement expérimenté et défendu par Brecht, mais on constate que le théâtre postdramatique, dans ses fins ultimes, le fait déboucher sur de la non-signifiante. Pour sa part, Michèle Fabien précise que ce découpage ne calque pas l'avancée de l'action ni ne marque les étapes d'une évolution psychologique quelconque des personnages, mais répond uniquement à un travail de la forme. Elle trouve d'ailleurs à asseoir ce postulat en se référant au travail voisin de l'Ensemble Théâtral de Gennevilliers (animé par Bernard Sobel) qui approche les anciens textes par le double mouvement de leur représentation idéologique et de travail contemporain des formes. Ainsi, quand l'ETM applique ce type de réflexion à *La Double Inconstance*, ce sont les formes du mélodrame, du conte de fée, de la pastorale qui sont appliquées à certaines séquences. Sans toujours révolutionner les formes théâtrales d'usage pour une pièce déterminée, l'analyse dramaturgique peut aussi consister, pour une mise en scène de *Dom Juan* (mis en scène par Bernard Sobel), à désigner ironiquement et par l'excès les codes attendus de la tragédie, de la tragi-comédie et de la farce. Une telle mise à jour des codes revient à historiciser « la pièce en dévoilant son ancrage formel dans l'époque qui l'a produite » (Michèle Piemme, *op. cit.*, p. 18). Mais ce travail formel de la dramaturgie s'applique aussi, dans une compréhension plus large, aux formes de relations sociales, de discours sociaux. On retrouve ainsi la réflexion initiée par Brecht sur le *gestus* social qui oblige à relier toute expression individuelle à des facteurs et des rapports sociaux qui, à une époque particulière, surdéterminent l'être humain.

La nouvelle mise en cause par l'ETM de l'idéologie de la représentation, qui n'est plus livrée « aux hasards de la réception », mais s'accompagne d'un exercice de pensée et de contrôle, doit beaucoup à la recherche d'une scientificité du spectacle voulue par Brecht, à travers ses essais théoriques et ses œuvres dramatiques, et ses concepts de théâtre épique, dialectique, matérialiste. Toutefois, tout en reconnaissant les acquis indéniables de l'œuvre du dramaturge allemand, Michèle Fabien admet que le développement des sciences humaines (les formalistes russes, Propp, Lévi-Strauss, et le champ épistémologique du matérialisme historique et dialectique) constitue dans les années 1970 un autre apport théorique important pour repenser l'édifice théâtral et des notions aussi centrales que celles d'« auteur », de « texte », de « personnage », de « représentation », de « théorie ». Aux antipodes d'une recherche de la signification innée à dégager du texte, la dramaturge questionne le texte « sur son fonctionnement, sur l'agencement des signes qui le constituent » (p. 20) et « le personnage n'est plus le fondement primordial du texte puisqu'il participe du discours, comme signe intégré à un système de signes » (p. 20). Si de 1974 à 1979 l'appropriation des réflexions de Brecht permet à la dramaturge de poser comme affirmation incontestable la nécessité d'une rupture avec un théâtre de la contemplation — où s'exprimait la fascination de la salle pour ses propres valeurs individuelles et sociales —, il n'en est pas moins vrai qu'une question plus aiguë encore est posée à l'endroit du statut de « l'opérateur » théâtral (qu'il soit acteur, metteur en scène, scénographe, dramaturge, régisseur), et, par contamination, du personnage théâtral :

[...] dans cette nouvelle pratique théâtrale, il n'y a personne qui s'exprime, qui exprime son moi, son ego, sa vérité intérieure, ses états d'âme, sa relation individuelle au monde, aux autres, à la vie. Par contre il y a une équipe de gens [...] qui travaille sur le terrain de l'idéologie et acquiert un savoir à utiliser pour préparer le spectacle (p. 10).

Durant la période 1974-1979, il est clair que Michèle Fabien insiste sur la nécessité de faire naître l'effet de distanciation dans le spectacle — s'en remettant au jeu des comédiens qui

doivent « montrer qu'ils montrent » — et qu'elle en appelle aussi, dans le sillage des réflexions de Roland Barthes¹⁰ et des essais publiés dans les trois premiers volumes des *Voies de la création théâtrale* (1970), à la potentialité du système et du réservoir de signes constitué par les costumes, le décor, la musique, le rythme, etc., ainsi qu'à la nécessité d'un jeu basé sur une lecture dramaturgique orientée. À la fin des années 1970, Michèle Fabien et ses compagnons de route prendront pourtant conscience des limites de ces orientations — qui gommement le statut du sujet — et feront entendre dans leurs propos la volonté de laisser davantage s'exprimer le rapport de l'acteur au texte, en dehors de toute mise en exergue d'un point de vue dramaturgique imposé d'emblée. Ils introduiront ainsi dans leurs pratiques ce que Hans-Thies Lehmann identifie comme l'idéal — utopique — du théâtre postdramatique, à savoir : un théâtre de la « présence », du « processus », de « l'impulsion d'énergie » (p. 134).

Singulièrement cette évolution dans les réflexions dramaturgiques de l'ETM va de pair avec des changements rencontrés dans les champs littéraire et théâtral belges à la fin des années 1970. En effet, cette période témoigne d'un changement de cap sociologique : en 1976, paraissent *Le Panorama de la poésie française de Belgique* de Liliane Wouters et le numéro spécial des *Nouvelles littéraires L'Autre Belgique* où Pierre Mertens et Claude Javeau lancent le terme de « belgitude » ; en 1978, c'est *La Libre Belgique* qui ouvre un débat intitulé *Six personnages en quête de Belgitude* ; en 1979, Paul Emond rassemble une série d'interviews d'auteurs sous le titre *Lettres françaises de Belgique. Mutations* ; en 1980, c'est l'exposition *Europalia Belgique* organisée par Paul Willems et qui va dynamiser une série de projets littéraires, mais c'est aussi la publication de *La Belgique malgré tout* sous la direction de Jacques Sojcher ; et en 1982 paraissent les *Balises pour une histoire de nos lettres* de Marc Quaghebeur.

Si l'on restreint l'angle de vue à la seule réalité du champ théâtral, on peut formuler l'hypothèse que la date de 1979 marque un moment de rupture dans le mouvement du « Jeune théâtre » belge francophone qui avait été alimenté jusque-là par la réception, non seulement du théâtre et des théorisations de Brecht, mais aussi par les progrès accomplis dans le domaine des sciences humaines, et plus particulièrement par les discours théoriques de la sémiologie. Plus directement, dans la biographie de Michèle Fabien, la date de 1979 marque le début de sa nouvelle vie avec Marc Liebens et de sa psychanalyse. Par ailleurs, à l'aube des années 1980, la réflexion critique en Belgique francophone, et surtout l'écriture, s'enrichissent des apports des théâtres de la pulsion¹¹, du quotidien et, en fin de décennie, du théâtre de Pier Paolo Pasolini. Pour cette deuxième période (1979-1989), il s'agirait — dans une autre étude — de prendre la pleine mesure de la réception du théâtre de Heiner Müller qui eut des conséquences non négligeables telles que « l'écriture du fragment » et la notion de deuil de l'histoire, deux traits que l'on retrouve singularisés dans l'écriture de Michèle Fabien.

Quels événements marquent plus précisément l'histoire du théâtre belge francophone durant l'année 1979, et particulièrement quel sort est réservé à l'héritage brechtien ? Si, en France, Guy Scarpetta, après avoir loué le théâtre brechtien, sort son plaidoyer contre ce même théâtre dans *Brecht ou le soldat mort*¹², en Belgique, c'est René Kalisky, dans un colloque de l'ULB sur « La Séduction », qui expose sa dernière réflexion théorique, *La séduction pour tuer le mensonge*¹³, et dénonce les effets néfastes et l'anachronisme d'un théâtre de la conviction (en d'autres termes le théâtre de Brecht et de ses continuateurs).

De son côté, et en réaction à l'ouvrage de Guy Scarpetta, Jean-Marie Piemme, dans un article signé avec Philippe Sireuil (in *Théâtre/*

¹⁰ Elle donne en note 12 de son article sur la dramaturgie : « Cf. notamment l'article de Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », in *Essais Critiques*. Paris, Seuil, 1964, p. 53-62 ; ou encore diverses études rassemblées dans *Les Voies de la création théâtrale*, 3 vol., Paris, CNRS, 1970 ».

¹¹ Ce théâtre de la pulsion axant ses réflexions sur le corps, sans que cela soit exactement le même travail que celui de Frédéric Baal dans les années 1970.

¹² Il y montre le lien paradoxal qui peut unir un écrivain « révolutionnaire » aux régressions les plus abjectes de nos modernes barbares.

¹³ Cette conférence ne sera publiée qu'en 1991 en préface à *Sur les ruines de Carthage et Falsch*, chez Labor.

Public), prend ses distances avec l'approche dramaturgique pour laquelle il a tant milité auprès de Michèle Fabien à l'Ensemble Théâtral Mobile, et annonce son souhait de renouer avec un théâtre qui n'aurait pas oublié certaines perceptions microscopiques du réel. Dans un autre article de 1983, il dira encore :

... comme tous les enfants de 68 nous sommes traversés par le Politique. [...] Chez Brecht, ce qui nous fascine, c'est moins son engagement personnel que la manière dont il engage le théâtre. Il nous sert de référence contre un théâtre de la Psychologie et de l'Anecdote. Il fait écran aussi, à certaines perceptions du réel, plus microscopiques, plus privées, plus singulières. Mais nous ne le saurons que plus tard...¹⁴

Quant à Michèle Fabien, sa collaboration de dramaturge à l'ETM lui a permis de mûrir son projet d'écriture, et elle se fera connaître plus particulièrement par une première adaptation en solo du roman de Pierre Mertens, *Les Bons Offices*, suivie immédiatement de la création de sa première pièce, *Jocaste* (29 septembre 1981).

Au-delà de la tripartition méthodologique rappelée par Hans-Thies Lehmann (texte linguistique, texte de mise en scène, *performance text*), la pratique dramaturgique et l'écriture de Michèle Fabien vont rencontrer le même intérêt que le théâtre postdramatique pour l'utilisation des signifiants dans le théâtre. Dans cette nouvelle optique, le spectacle se donne à lire et à comprendre davantage comme « présence que représentation, expérience partagée qu'expérience transmise, processus que résultat, manifestation que signification, impulsion d'énergie qu'information » (Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 134). Il s'ensuit que la notion brechtienne du *gestus social* est précisée et dépassée par la prise en compte des divers « signifiants » du théâtre :

L'intérêt systématique dont il s'agit ici, porte sur un mode d'utilisation modifié des signifiants du théâtre dans lequel la médiation de contenus exactement délimitables du point de vue sémantique n'est pas prioritaire. Nous préférons

généralement le terme de signifiants à celui de signe, car il accentue la matérialité extérieure à la différence de la représentation mentale (p. 12).

Cette perspective, qui dénie au théâtre tout processus mimétique au profit d'une « présentification du théâtre », Hans-Thies Lehmann l'analyse selon des considérations propres à la sémiotique théâtrale, « tout en s'appliquant en même temps à la transgresser en mettant au cœur de son propos les formes de l'auto-effacement de la signification » (p. 129). On voit vite affleurer les tenants et les aboutissants de la démarche du théâtre postdramatique, à savoir : l'impossibilité téléologique de donner encore une quelconque orientation sémantique définitive au travail scénique, car « le théâtre d'une ébauche de sens, de la synthèse, et, par là même, la possibilité d'une exégèse synthétique s'est estompée [sic] » (p. 32). Comme autre caractéristique du théâtre postdramatique, on notera enfin l'abandon de la narration vers 1980 et la tendance manifeste à désagréger les idéologies et à douter de la possibilité de pouvoir encore dire au moyen du théâtre, interrogation qui requiert à plus d'un titre l'attention de Michèle Fabien, comme en témoigne, entre autres, sa correspondance avec Bernard Dort en 1979.

Il semble alors que Heiner Müller fournisse une définition laconique mais opérationnelle pour ce théâtre postdramatique qu'il appelle *Bildbeschreibung* (description d'image), un « paysage au-delà de la mort », et une « explosion d'un souvenir dans une structure dramatique morte » (Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 36).

L'écriture théâtrale de Michèle Fabien : vers un théâtre de la présentification et de l'avènement d'un sujet

La périodisation (1974-1979) précédemment indiquée pour l'examen de l'activité dramaturgique de Michèle Fabien rencontre sur le versant de l'écriture théâtrale de l'auteur une pertinence qui renforce la cohérence de son parcours réflexif. En effet, on constate que les pièces de Michèle Fabien présentent un questionnement sans cesse repris sur le rapport

¹⁴ PIEMME (Jean-Marie), *Le souffleur inquiet*. Bruxelles, Éd. Alternatives théâtrales, n°s 20-21, 1984, p. 91.

des êtres humains au langage qui les détermine, aux mots des autres dans lesquels ils sont pris. Ce questionnement, accompagné d'une motivation presque toujours féminine (dans le chef des personnages) d'échapper aux rets langagiers, pour n'être à l'écoute que de son propre corps, ou encore pour réinventer un nouveau langage, les deux premières pièces¹⁵ le plaçaient déjà au cœur de leur propos.

Le langage : fonction représentative, fonction présentative

La préoccupation de sortir de la représentation tissée par l'Autre du langage est en effet déjà présente dans *Staline dans la tête*, où Calogero — qui s'est mis à apprendre le russe, alors que sa femme ne sait pas « l'italien des livres et des journaux » — suggère à Anna-Maria : « Ensemble nous voyagerons au pays des mots nouveaux, nous découvrirons une nouvelle manière de les arranger¹⁶ ». Passé le moment romantique, c'est une véritable analyse de l'être langagier que Calogero expose à sa femme :

[...] l'important, c'est d'entrer à l'intérieur du mot, pas du tien, celui de l'autre, du mot que d'abord tu ne comprenais pas [...] ; le mot te prend, l'autre te comprend, c'est comme si tu parlais l'autre, tu parles l'autre, tu deviens l'autre, tu es entré dans sa langue donc, tu es entré dans sa tête. (p. 5)

C'est d'ailleurs parce que le député communiste du village sicilien s'est laissé prendre aux mots du Père Staline qu'au décès de celui-ci, et avec la déstalinisation qui s'ensuit, le seul remède est devenu le suicide :

- Il pleut dans mon esprit des mots qui ne sont plus les miens. Écoute : Union des Républiques Socialistes Soviétiques, Staline, dictature du prolétariat, camarade, en avant la classe ouvrière

- [...] Les mots, nos mots sont perdus, irrémédiablement perdus. [...] Je ne peux plus rien dire (p. 31).

Et Anna-Maria de conclure quand le député est sur le point de lui demander le « chemin du rocher » pour aller se suicider : « Comme ils sont inutiles, les mots des autres ! Je peux t'indiquer le chemin du rocher » (p. 35).

À sa façon, *Notre Sade* pose aussi la question du rapport au langage, et plus spécifiquement du rapport au statut de la représentation. Comme le remarque d'ailleurs Marc Quaghebeur, « Sade, notre contemporain, n'appartient-il pas à ce siècle où le français atteint son apogée, en accouchant du monde moderne ? La dérélition n'en est que plus saisissante dans cette pièce »¹⁷. C'est la question de rupture entre les *épistémè* classique et moderne que cette pièce semble donc exacerber. Mais c'est aussi la question toute nouvelle du sujet qui surgit dans l'écriture de Michèle Fabien, alors que sa pratique dramaturgique ne commencera à interroger cette problématique qu'à partir du travail sur *Hamlet-machine*.

Après 1979, il faudra attendre *Jocaste* (1981), mais plus encore *Sara Z* (1982), pour que les protagonistes accèdent — dans une vision utopique — à un langage vierge de toute représentation délétère et permettant d'instituer un rapport à l'Autre inédit. En ce sens, *Jocaste* est une pièce exemplaire d'un nouveau théâtre de la présentification que Michèle Fabien veut faire advenir sur la scène belge. La protagoniste-actrice, portée par le mythe, mais essayant d'accéder à la scène historique, ne s'adresse-t-elle pas en tout premier lieu à son spectateur, malgré l'absence-présence de son partenaire musicien ?

Loin de reposer sur le mythe du retour à un état d'avant les mots, l'écriture de Michèle Fabien cherche à cerner le lieu « d'après les mots » où la salissure se muerait en lumière.

Présence du Sujet

Tout texte s'inscrit dans un espace inauguré par son titre et clôturé par le nom de son auteur... Il ne me paraît pas gratuit de commencer cette correspondance par le rapprochement de ce qui se trouve,

¹⁵ *Staline dans la tête* (pièce inédite) en 1975, et *Notre Sade* en 1978. Nos recherches ne nous ont pas encore permis de trouver un manuscrit de la pièce inédite *Lettres de l'intérieur du parti* (1976).

¹⁶ PIEMME (Michèle), *Staline dans la tête* (inédit, AML, MLTB 425, p. 4).

¹⁷ QUAGHEBEUR (Marc), *Entre absence et magie*. Bruxelles, Labor, 1990, p. 194.

normalement, séparé par le texte. H. M. se divise en deux.

N'est-ce pas une façon d'entrer dans le vif du sujet ? Le sujet, dans le texte, n'est-il pas questionné à vif ? (Dort-Fabien¹⁸, Lettre 1, p. 5)

C'est en des termes qui interrogent le statut du Sujet dans le texte *Hamlet-machine* (1977) de Heiner Müller que Michèle Fabien débute donc son bref échange épistolaire avec Bernard Dort le 11 novembre 1979. Après la première occultation dramaturgique de la question du Sujet (de 1974 à 1979), et comme par un retour du refoulé, la définition du statut du sujet ne cessera de constituer l'axe central autour duquel l'auteur belge construira sa réflexion théorique, sa pratique théâtrale et son écriture dramaturgique. De par la nature hybride du théâtre, ce questionnement va bien sûr être dédoublé dans la problématique qui va alors investir le paradigme constitué par, d'une part, le personnage, d'autre part, l'acteur.

Ainsi, un des enjeux de la réflexion de Michèle Fabien au sein de l'ETM repose sur la manière d'envisager « la distribution des rôles », surtout quand les textes modernes complexifient la notion de personnage. Lorsqu'elle s'adresse à Bernard Dort, elle vient de réaliser un an plus tôt pour l'ETM un travail de dramaturgie sur la pièce de l'écrivain de Berlin-Est et est encore convaincue que le texte pourrait être joué « par un seul comédien ou par vingt-cinq », même si finalement des raisons économiques ont contraint l'équipe de Liebens à choisir « une partition à deux voix : une voix d'homme et une voix de femme ».

Ce questionnement du paradigme personnage-acteur émerge aussi dans les préoccupations de l'époque, parce que la pratique théâtrale doit affronter ce que Robert Abirached a désigné comme la « crise du personnage » dans le théâtre moderne. En l'occurrence, dans *Hamlet-machine*, on a affaire à des voix qui se définissent par ce qu'elles ne sont plus :

S'il y a une voix d'homme et une voix de femme, d'entrée de jeu, comme personnages, elles se définissent par ce qu'elles ne sont pas/plus : « *J'étais Hamlet...* » c'est donc qu'il ne l'est plus ; « *Je suis Ophélie que la rivière n'a pas gardée* », tout le monde sait qu'une Ophélie qui ne serait pas noyée ne serait plus tout à fait une vraie Ophélie. (Fabien-Dort, Lettre 1, p. 5)

Tout le pari d'un tel théâtre est de voir comment l'acteur peut encore jouer lorsqu'au départ la « figure du personnage » se définit par ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas, ce qui fait dire à la dramaturge que le personnage en est d'autant plus renforcé que s'il avait commencé par affirmer qu'il était. À travers cette figure de l'entre-deux, en équilibre instable entre ce que nous pourrions appeler la « texture » et la forme, c'est, nous dit Michèle Fabien, la pertinence de l'investigation ontologique que Heiner Müller soumet à la réflexion aujourd'hui où

la question est plutôt de savoir comment on vit quand on est entre le mythe (le théâtre) et l'Histoire, entre la psychanalyse (Album de famille) et l'écriture (Peste à Buda/Bataille pour le Groenland), entre le désir (de jouer, puis d'écrire) et l'attente de son objet (une situation révolutionnaire, un destinataire, un public) (Dort-Fabien, Lettre 1, p. 6).

Si la notion de « frontière » trouve certainement à se décliner sous une série de vocables très pertinents pour étudier la spécificité de la littérature belge francophone et le rapport de ses écrivains à la langue, nous voudrions ici proposer, en guise de conclusion, une nouvelle perspective appelée par la récurrence aussi bien de procédés stylistiques (chez Michèle Fabien comme chez ses compatriotes) que de réflexions sur l'identité du sujet. En effet, au-delà de la problématique crise du personnage développée par Robert Abirached, c'est la constance de constructions baroques¹⁹ que nous voyons

¹⁸ DORT (Bernard) et FABIEN (Michèle), *Tout mon petit univers en miettes ; au centre quoi ?* Bruxelles, Éd. Alternatives théâtrales, [1980].

¹⁹ Si on ne prend que l'exemple de Michèle Fabien, une lecture attentive de ses pièces, et ce dès *Staline dans la tête*, permet de mettre en évidence la récurrence de mécanismes ou thématiques habituellement imputés à une esthétique baroque : le dédoublement du personnage, les contradictions qui fondent et minent le sujet, la polyphonie des voix, les jeux de miroirs, le procédé de théâtre dans le théâtre, la recherche désespérée d'un « centre absent », quand ce n'est pas la mise en accusation d'un tyran baroque (*Staline*) ; avec comme dénominateur commun à tous ces textes théâtraux une attention jamais démentie à la fonction scopique.

poindre dans le laboratoire de l'écriture et de la réflexion théâtrales belges francophones. En vue de mieux définir l'apport du théâtre belge à un théâtre postdramatique de la présentification, on pourrait alors, avec Peer Franz Bundgård²⁰, réfléchir sur la notion de *figure* comme manifestation du paradoxe baroque, et essayer d'interpréter ce qui émerge contradictoirement autour des notions de représentation et de personnage, pour ainsi centrer le discours critique sur ce qui se joue au confluent de la dynamique des forces et de la forme idéale.

²⁰ BUNDGÅRD (Peer Franz), « Forme, force et figure », in *Puissance du baroque. Les forces, les formes, les rationalités*. Paris, Éditions Galilée, 1996, p. 163-180.