

Vers un théâtre combinatoire

Fatzer, la mise en fragments

Bertrand Tappolet

Mauser, La malvivante, Fatzer... Autant de facettes d'un kaléidoscope sans cesse retourné. Depuis *Histoires d'amour*, montage d'après Samuel Beckett, les "expérimentations" de Claudia Bosse se déploient dans une langue en fragments où s'entrechoquent des mots qui allient réflexion et récit, des scénographies en déconstruction ouvrant sur une scène dispersante : pas de césure entre la salle et la scène pour ce *Fatzer* qui retrouve quelque chose de la force primitive du matériau brechtien, corps et voix se mettent en jeu dans le plain-pied d'un vaste espace dénudé, offert à toutes les possibilités d'arpentages (coulisses, régie et cintres compris). Travail d'expérience du fragment que le spectateur est amené à suivre et auquel son regard doit contribuer en choisissant ses circulations de représentation en représentation¹.

Vaste chantier assemblé par Bertolt Brecht entre 1926 et 1931 en quelque 500 feuillets manuscrits, *Fatzer* se présente comme une constellation de scènes en variations et en contrastes, d'esquisses de fables, de fragments dialogiques, de longues réflexions dramaturgiques, de schémas, de chœurs. Contrairement à Heiner Müller qui en a réalisé un montage en 1978 pour une mise en scène signée Karge/Langhoff à Hambourg, la metteuse en scène berlinoise fait le choix de livrer l'entier du *Fragment Fatzer*, en respectant ses différentes "couches". Soit une couche A, constituée par les esquisses de fable et le développement des personnages, une couche B, comportant les chœurs, les scènes, les textes dramatiques qui possèdent leur logique propre et ne suivent pas toujours la couche A et, enfin, une couche C, les commentaires sur les pratiques sociales et théâtrales. Aux yeux de la metteuse en scène, il s'agit de "laisser parler le texte dans sa substance"². Portée par un désir de théâtre dans ce qu'il recèle de plus sensoriel et physique, Claudia Bosse délaisse le résultat, le produit fini, pour s'intéresser au processus vivant, au moyen d'inventer un espace d'expériences communes aux spectateurs et acteurs.

Le *Fragment-Fatzer* recueille toute l'œuvre de Brecht, du moins son utopie. Illustrant la gestation d'une écriture, ce

matériau revêt la même valeur pour Claudia Bosse qui y voit une réflexion sur la solidarité : «Est-ce une idée générale qui réunit les gens dans un but collectif – à l'exemple d'une révolution – ou seulement une rencontre de besoins individuels qui sont par hasard les mêmes ? Cette discussion de l'auteur avec lui-même, à travers son processus d'écriture est l'objet du fragment³.» Dans la pratique, cela signifie que tous les comédiens ont appris le texte dans son ensemble, condition indispensable au développement d'une combinatoire où chacun d'entre eux peut à tout moment prendre en charge le récit. Il n'y a pas de rôles, comme il n'y a pas de scène.

Le corps de l'hypertexte

Fatzer marque sans doute la naissance d'une nouvelle forme théâtrale : le théâtre combinatoire, véritable révolution copernicienne dans l'histoire de la représentation au XX^{ème} siècle⁴. Si ce théâtre combinatoire peut se subsumer par les modes conventionnels de représentations des théâtres antérieurs, fussent-ils de rupture (Brecht, Grotowski, Eisenstein, Craig, Artaud...), il peut être aussi pensé dans le sillage des caractéristiques inédites nées des rapports entre informatique et littérature, qui obligent à redéfinir les modes d'écriture, les modes de lecture et de réalisation du texte. La littérature combinatoire a connu certaines heures de gloire chez les maniéristes allemands, chez Jonathan Swift et tout particulièrement chez les écrivains de l'*oulip*o (ouvroir de littérature potentielle), tels Georges Perec et Raymond Queneau. Depuis longtemps déjà, le combinatoire et l'algorithmique ont ainsi modelé les formes de la littérature. Mais les connaissances informatiques de cette fin de siècle ont donné une potentialité nouvelle à ce genre littéraire, notamment en terme d'interactivité. Elles ont permis à certains auteurs de développer des modes d'écriture et de lecture radicalement originaux ; l'hypertexte⁵, la littérature processuelle ou interactive, l'animation de textes à l'écran sont autant de genres lit-



Travail du chœur au sein d'une scène dispersante structurée par les comédiens. Dont le corps en attente, tendu, colonise un espace qu'il modèle au fil de ses déplacements et de ses manifestations phoniques. B.T. [Thomas Deschamps]

téraires que les réseaux et cd-rom se chargent de diffuser.

Le théâtre combinatoire joue également sur l'hypertexte, mais de manière incarnée, physique, et non plus virtuelle, en proposant simultanément plusieurs couches de textes à la vue et à l'oreille du spectateur. Le théâtre combinatoire est également processuel et interactif, mais réaffirme la primauté des sens et de la conscience dans un monde contemporain où la virtualité généralisée engendre paradoxalement une certaine amnésie et réellement un abandon du corps, une inertie.

Le théâtre combinatoire s'éclaire également dans ses rimes avec les "mondes virtuels", les "cyberespaces" qui représentent une véritable révolution dans l'histoire des images. La raison essentielle de l'engouement qu'ils suscitent réside en ce que ces systèmes de visualisation procurent l'illusion d'une immersion dans le corps même de l'image. On peut pénétrer dans l'image, s'y mouvoir et interagir de diverses façons avec les êtres synthétiques, les textes, sons et matières rencontrés. Le théâtre combinatoire permet d'entrer dans le corps de l'hypertexte, dans la pièce en cours, de s'y déplacer et interagir de manières diversifiées avec les acteurs, les matières et matériaux. C'est dans la complexité et la richesse de ces rapports entre visible et intelligible, entre perception et conception, que pourra s'élaborer une véritable écriture du théâtre combinatoire. Ainsi, face à *Fatzer*, création aux rythmes souvent fluctuants, le spectateur est-il amené à adopter la logique souple du promeneur, sensible aux passages entre les constellations dessinées dans l'espace par les comédiens, le travail du chœur et le texte.

Le théâtre combinatoire permet enfin de travailler l'articulation entre théâtre et danse. Au théâtre, la dramaturgie travaille avec des mots qui font sens, qui "signifient". La dramaturgie de danse, elle, travaille avec des mouvements et des sons dont on ne peut que deviner, soupçonner la signification. Les œuvres de théâtre ont souvent un déroulement linéaire, un caractère narratif. Si les unités narratives ne suivent pas toujours le fil de l'histoire, leur disposition voulue par le metteur en scène concourt à la construction de l'intrigue. La danse recèle une haute qualité d'abstraction ; une structure peut véhiculer l'émotion, la signification, mais pas dans le même sens que les mots. La langue, la narrativité lui échappent souvent. C'est à la jointure de ces deux dramaturgies que peut passer le renouvellement du théâtre combinatoire. On citera pour mémoire les terrains déjà arpentés par des chorégraphes novateurs, tels Felix Ruckert et sa création *Hautnah*, où le sens et les sens de la chorégraphie se construisent dans l'échange danseur-spectateur, Michèle Noiret, qui a développé un système de notation gestuelle issue de son expérience avec le compositeur Karl-Heinz Stockhausen (*Les plis de la nuit*), et, enfin, José Montalvo réinventant la communauté chorégraphique en faisant du public le matériau premier de son travail (*A voir et à danser*).

Propositions de jeu

Opus étendard des prémisses du théâtre combinatoire, *Fatzer* s'inscrit dans le cadre d'un processus de recherche théâtral. Les



Mise en situation de la metteuse en scène Claudia Bosse. Sa disponibilité au jeu tente de retrouver la langue d'avant la parole en faisant circuler l'énergie du corps immobile vers l'environnement spatial et vers autrui. B.T. [Thomas Deschamps]

caractéristiques de ce travail peuvent être énumérés en quelques propositions :

- 1) L'objet *Fatzer* n'est pas supposé connu du public.
- 2) Seules des données partielles du matériau-pièce *Fatzer* sont fournies.
- 3) Le rôle du metteur en scène est de permettre à ces données de se combiner.
- 4) Chaque représentation de *Fatzer* propose au public une série différente d'hypothèses sur la réalité, plus qu'une action établie ou un récit constitué. Pourquoi ? Pour amener le spectateur à observer les combinaisons ainsi obtenues, afin de prendre position par rapport à ces combinaisons et au contexte qui les fait surgir.
- 5) Choissant de travailler ce texte sans identification, celle-ci en réduisant le sens, la communauté du chœur⁶ – impersonnalité même – est envisagée dans une perspective organiciste : «Chaque comédien doit penser pour tous, précise Claudia Bosse, il doit sentir l'espace, tout le tissu du jeu, à chaque moment.»⁷
- 6) Le spectateur peut prendre part au jeu. Ainsi, *Fatzer*, ce matériau vivant, en permanente évolution/expérimentation, intègre à chaque représentation les déplacements, suggestions et propositions, venant des acteurs, du metteur en scène et du public.

Fatzer se présente en couches d'écritures simultanées et successives, transposées à même le ventre du Théâtre du Grütli. Les comédiens forment les signes du récit, une calligraphie vivante du matériau brechtien. Ces sombres idéogrammes, faufilets de tissus et de chairs parfois dévoilées, redessinent

sans cesse les contours d'une narration vagabonde, souvent à angle droit. Sans linéarité, le récit progresse par à-coups, selon l'angle de vue et la position du spectateur, libéré de toute entrave. Comme si la provocation fracassante, le radicalisme, l'inquiétante étrangeté ou sa séduction, bref tout ce que charrie un courant expérimental, étaient plus que jamais de mise pour défricher les régions prétendument nouvelles – en fait en jachère – d'un théâtre *work in progress*.

Ce que Jean Baudrillard énonce sur le livre, s'applique au théâtre combinatoire qui «doit fonctionner à l'image de la multiplication des situations de choc. Il doit se fracturer à l'image des éclats de l'hologramme. Il doit s'enrouler sur lui-même comme le serpent sur les collines du ciel. Il doit renverser toutes les figures de style.»⁸ Il ne s'enlise pas dans le singulier, revendique le répétable, sous une forme aléatoire, la variation, et se prolonge en multiples virtualités. Le sociologue français esquisse les contours des innombrables va-et-vient entre l'identique et le différent. Un constat qui garde sa force opératoire pour *Fatzer* : «Seule passion aujourd'hui : celle de la multiplicité des vies simultanées», écrit Baudrillard qui désire, «contre la simulation d'une histoire linéaire "in progress", privilégier tout ce qui relève de la non-linéarité, [...] de la réversibilité qui est celle du palindrome dans le langage»⁹. Flux et reflux d'un récit à recomposer à chaque instant, entre mémoire, oubli, mouvement et contention.

La re-présentation

Claudia Bosse pense le théâtre dans la dualité, le pluriel,

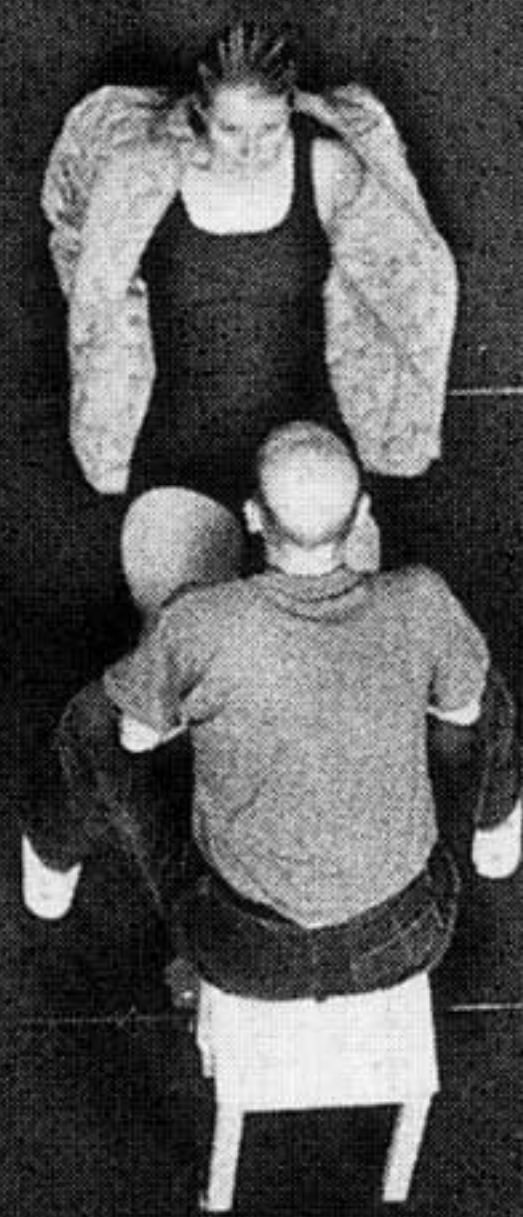
SUIVRE SON COURS ! //
MATIN / TOUT POURRAIT
ET PAS CETTE / FROIDURE DU
ET S'IL N'Y AVAIT PAS CE GEL
- OUI, S'IL NE PLEUVAIT PAS /

LA PLUIE.

MAIS ALORS ILS ENTENDENT :
SUITE IL FAUT QU'ILS SORTENT
SUJET DE LA FEMME MAIS EN-
DU. // ILS SE DISPUTENT AU
DOUTE DE MOI / J'ETAIS PER-
LE MOMENT OU VOUS AVEZ
MENT / DES VAINCUS. // DES
VOTRE MONDE MAIS SEULE-
PLUS DE VAINQUEUR / DANS
UNE EPOQUE / IL N'Y AURA
D'ORENAVANT ET POUR TOUTE
- FATZER EST / PERDU. // ET
QUELQUE SOIT LE VAINQUEUR
DANS CE COMBAT / MAIS
JE NE SAIS PAS QUI VAINCRA /

MEPRISE LE PLUS.
ENTENDRE ET C'EST LUI QUI LE
MAIS FATZER SEMBLE NE PAS
AUSSI, QUI LE MET EN GARDE
A DE L'HUMOUR. C'EST LUI
LE PLUS LONGTEMPS. LUI SEUL
FROID C'EST LUI QUI LE DEFEND
BÜSCHING, MATERIALISTE

ET CELUI-LA)
(J'AI COUCHE AVEC CELUI-CI
FAVEUR DE SA CONdamnATION
ZER»- ELLE LEVE LA MAIN EN
-11111111



Le commentaire de Brecht dans *Fatzer*, portant notamment sur la question de l'éducation sexuelle, s'offre au spectateur. Un contrepoint scripturaire au sol formule la position finale de la fable : « il n'y aura dorénavant et pour toute une époque / plus de vainqueur dans votre monde mais seulement / des vaincus ». B.T. [Thomas Deschamps]

le social. Comme dans un laboratoire, l'œuvre est le résultat de croisements. Son sens se façonne dans l'échange réciproque entre l'artiste et le spectateur. Mais la communauté utopique réunissant spectateur et comédien n'est jamais établie. Et c'est heureux, puisqu'elle est ainsi beaucoup plus vivante, car instable, contradictoire et ludique. A travers le "nous", on cherche une version de l'autre et de soi-même, un *pas commun*, un *souffle partagé*.

Tout texte *in-oui* s'ouvre sur des expérimentations. Ce qui signifie s'exposer au risque en le tentant, saccager les conventions, concasser les sensibilités, créer l'inattendu sans craindre de l'incurver dans l'utopie et les crissemments du réel. *Fatzer* est un voyage de soi à soi en passant par les autres, les personnages-idéogrammes, le public et le lieu. Dans *Fatzer*, le fragment b 36, qui manifeste l'acceptation du caractère fragmentaire de la pièce par Brecht, accueille le tout-venant en giclant un lettrage noir sur fond vert acidulé : « Toute la pièce, parce qu'impossible / simplement à fracasser pour une expérimentation / sans réalité / pour la compréhension de soi-même. »

Faire du théâtre, pour Claudia Bosse, c'est pouvoir voir quelque chose qui n'existe pas ou pas encore. « Demain me paralyse et cet aujourd'hui qui ne m'oblige en rien ! », dit *Fatzer*. C'est cette double inertie que la metteure en scène combat jusqu'à l'intime vécu de chaque spectateur. Le théâtre est alors un lieu de signes multiples où quelqu'un s'arrête pour voir et pour supposer un réel à inventer, un texte à (re)composer. Avec *Fatzer*, le théâtre est une visite possible de soi-même et du social. *Fatzer* contient deux choses qu'il

ne faut disjoindre : la mémoire et l'oubli. La mémoire se doit à l'oubli et l'oubli à la mémoire. Il nous enjoint de ne pas nous statifier – le spectateur se promène avec le texte et voyage activement à l'intérieur de celui-ci – ni d'être les esclaves de la fiction. « La qualité du fragment, c'est précisément de laisser vacante entre les *blocs bruts*, la place du spectateur. »¹⁰ En ce sens, *Fatzer* est passionnant pour le théâtre et pour les questions posées et résolues par le processus de création, car il rappelle qu'il est une forme, visible, réelle – jamais une parole n'a été aussi mise à nu qu'ici – mais dont le cœur est le "vif", la mobilité, le mouvement qui passe de l'un à l'autre, un acte qui devient presque un compagnon.

Pour Claudia Bosse, il s'agit alors de travailler l'inachèvement de l'œuvre. En l'organisant, elle laisse peut-être un vide, un lieu offert à l'autre. L'autre, le spectateur, au fond, devient un socle pour le texte travaillé en commun ; il vit, il est là, il fait vivre. A travers le théâtre, il est donc possible de faire quelque chose avec les habitants au sein de l'histoire et de l'imaginaire d'une ville. Si le théâtre épique est un laboratoire, la fin de la représentation marquait sa complète disparition. Le lieu est "brûlé", à l'instar du texte. Le théâtre lui-même s'est effacé. Seule demeure la réalité.

Enveloppés dans leurs combinaisons noires, les personnages sont comme des guetteurs fichés à l'embrasement d'une coulisse. Car, pour Claudia Bosse, les dangers veillent et vont obliquement surgir. Depuis *La malvivante*, "fantaisie sociale" autour du parricide – écrite notamment en *matériaux*, proposant plusieurs variantes aux comédiens qui y tirent leur texte en fonction du parcours décidé lors des répétitions –,

jusqu'à ce brechtien *Fatzer*, les nouvelles expériences se sont subrepticement transformées en normes, ont acquis force de loi. La gémellité scénographique des œuvres portées à la scène par cette élève du dramaturge et metteur en scène Manfred Karge est d'ailleurs caractéristique. Même ton, même rythme, même déplacement/tracé géométriquement ressassé des comédiens, même sobriété, même progression polyphonique du propos, même désir de faire éprouver le poids de la parole théâtrale et celui du monde, de manière plus active, plus responsable, par le spectateur, sans cesse appelé, s'il le veut bien, à effectuer des choix, à cadrer l'action en cours et à la vivre de façon toujours renouvelée. De là naît une force unique et rare. Mais de là peut aussi poindre un sentiment rapidement troublant, voire dérangeant : la lassitude.

Le théâtre-cerveau

Bosse est-elle une humaniste ou une entomologiste froide et pragmatique torturant ces personnages-insectes quatre heures d'affilée, pour les modeler selon son goût dramaturgique rigoureusement calculé ? La meilleure réponse est dans ce *Fatzer*, dont la mise en scène décrit la pièce et, partant, le monde, comme un cerveau, inévitablement sujet à des dysfonctionnements (pour des raisons à la fois externes – la réaction et la réceptivité des spectateurs – et interne – l'état des acteurs). Etrange utopie scénique, *Fatzer* est ce lieu d'élaboration de la pensée humaine. Les événements et les textes, tantôt successifs, tantôt parallèles et simultanés, le vertigineux dédale des pensées né de l'instantané et du vécu physique du texte (texte inscrit en caractères jaunes à aborder en désorientant sa lecture de bas en haut et de gauche à droite) s'y déroulent. Que se passe-t-il en ce lieu d'utopie scénique ? Des pensées s'y affrontent, luttent, succombent et repartent (les personnages échouent l'un contre l'autre, parfois s'encastrent dans des *portés* ou des enchevêtrements, des corps à corps), s'y ensevelissent, pour un temps, et, soudain, réapparaissent à travers d'autres qu'elles suscitent (des comédiens s'étendent ou disparaissent en coulisses). Spectacle incessant, déplacements décrivant des trajectoires rectilignes variant dans leur amplitude ; paroles syncopées – lestées de *cuts* et de longues plages silencieuses – que le spectateur essaye maladroitement d'organiser, y introduisant l'arbitraire, un sens – souvent pris en défaut –, un ordre temporel, un principe de choix, une hiérarchie des valeurs.

«C'est dans la tranquillité de la décomposition que je me rappelle cette longue émotion confuse que fut ma vie... Décomposer c'est vivre aussi», lit-on dans *Molloy* de Samuel Beckett. Décomposer, transposer, note après note, la partition de l'écriture brechtienne éminemment musicale, entrelacs de ressassements, répétitions et contrepoints, syntaxe raide géométriquement rythmée à l'œil et à l'oreille : un exercice exigeant auquel s'est attaché Claudia Bosse, avec pugnacité.

L'œuvre didactique et de jeunesse de Brecht aurait-elle trouvé en *Fatzer* sa transposition gestuelle, et scénographique peut-être, la plus fidèle, la plus irrévérencieuse et la plus novatrice – excusez du peu ! – tout à la fois ? On attend d'autres explorations menées par la metteuse en scène en terre brechtienne pour confirmer cette première grande expédition qui réussit à faire entendre la musicalité et le dessein du texte à fleur de corps-idéogramme et de chœur-combinat industriel, concasseur de mots, avec un bonheur et une justesse à ce jour inégalés.

Bertrand Tappolet, juillet 1999

1 – *Fatzer* de Bertolt Brecht, créé en français au Théâtre du Grütli (Genève) en juin 1998 par Claudia Bosse comprend les trois étapes initiales de travail : 1 (écrit du 26 août 1926 jusqu'à l'été 1927), 2 (septembre 1927), 3 (fin 1927-mai 1928). Pour la première fois est présenté un travail qui suit l'ordre chronologique de Brecht au lieu de proposer un montage dramatique des fragments.

Le matériau du *Fragment Fatzer* de Bertolt Brecht est basé sur l'édition intégrale et critique parue chez "Aufbau-Verlag Berlin und Weimar/Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, Bertolt Brecht Stücke 10" en juin 1997. Les recherches réalisées dans les feuillets manuscrits aux archives de Brecht à Berlin et l'apport de l'édition critique de Rainer Lenze (travail de maîtrise, Münster, 1986) ont amené Claudia Bosse et ses collaborateurs à retravailler l'édition du texte quant à la ponctuation et la versification.

François Rey, en collaboration avec Sylviane Dupuis, Claudia Bosse et Maya Bösch, a réalisé la traduction inédite à ce jour du fragment entier. Depuis sa création, le fragment *Fatzer* n'a été publié qu'en partie. Seul le montage de Heiner Müller a été publié en traduction française par François Rey.

Mauser de Heiner Müller, Berlin, juin 1997, et Festival de Verbier, juillet 1997, *La malvivante* de Sylviane Dupuis, Théâtre du Grütli, Genève, juin 1996, *Histoires d'amour* d'après Samuel Beckett, Grütli, 1995.

2 – Cf. "Entretien avec Claudia Bosse" in : *Fatzer, Bertolt Brecht*, sl, mai 1998, p. 7. D'une très grande fidélité au dessein brechtien, à sa quête d'un théâtre utopique dans les années trente, Claudia Bosse, à l'instar de Heiner Müller, fait «du fragment non plus un accident mais un objectif. Les caractéristiques du fragment, traditionnellement ressenties comme négatives – absence d'idée fondamentale, structure en *grands blocs bruts*, en tableaux isolés sans lien logique, et une langue ni classique ni littéraire – demeurèrent dans l'esprit de Brecht le but à atteindre». Cf. Francine Meier-Schaeffer, *Heiner Müller et le "Lehrstück"*, Berne, Francfort-sur-Main, P. Lang, 1992, p. 41.

3 – "Entretien avec Claudia Bosse", propos recueillis par Manon Pulver, in *Fatzer, Bertolt Brecht*, sl, mai 1998, p. 6.

4 – Pour Claudia Bosse, «la recherche théâtrale à l'aide du fragment *Fatzer* explore des structures de communication qui remettent en question l'ensemble des formes du théâtre, de l'espace, du jeu, du metteur en scène et du spectateur tels qu'ils se conçoivent». Les prolégomènes en sont succinctement présentés dans *Fatzer Fragment. Bertolt Brecht, Wer ist der Chor ?*, sl., juillet 1998, pp. 4-12.

5 – Ensemble de données textuelles numérisées sur un support électronique, l'hypertexte est une structure en réseau qui permet au lecteur, en réponse à ses demandes, de former progressivement à l'écran un agrégat éphémère d'éléments textuels. Structurant des unités de sens, l'hypertexte est une collection de fragments textuels, qui ouvre à une nouvelle organisation d'écriture langagière, graphique et sonore, basée sur un nouveau rapport entre pensée et espace.

6 – Au point de rencontre entre la fable – des soldats, sous la conduite de *Fatzer*, désertent le théâtre de la Grande Guerre, vont se cacher chez l'un d'entre eux, pour attendre la révolution et finissent par s'entre-détruire – et le travail du comédien, Claudia Bosse précise que «ces hommes restent ensemble sous la pression de la nécessité. Cette même nécessité de besoins individuels va faire voler en éclat cette solidarité. Cela se retranscrit dans le travail du comédien. Il y a un tiraillement entre contraction et relâchement. Le chœur est dans la contraction, le travail individuel du comédien dans le relâchement.»

7 – "Entretien avec Claudia Bosse" in : *La malvivante*, dossier, mai 1996, p. 5.

8 – Jean Baudrillard, *Cool Memories*, Paris, Ed. Galilée, 1990, p. 30.

9 – *Ibid.*, p. 240.

10 – Francine Meier-Schaeffer, *op.cit.*, p. 134.

● ***Fatzer, Bertolt Brecht, Théâtre du Grütli (Genève, Suisse), 2-21 juin 1998. Traduction François Rey (en collaboration avec Sylviane Dupuis, Claudia Bosse et Maya Bösch). Mise en scène Claudia Bosse, mise en espace et costumes Josef Szeiler, lumières Jean-Michel Broillet, avec Pascal Francfort, Sandra Heyn, Mathieu Loth, Anne Marchand, Heike Müller, Renaud Serraz, Fabienne Schnorf et Camille Giacobino.***

● **Bertrand Tappolet. Licencié ès Lettres en histoire contemporaine. Animateur radio spécialisé dans les arts vivants de la scène (théâtre et danse). Collaborateur de *Scènes Magazine*. A pris, entre-temps, les fonctions d'attaché de presse du Théâtre du Grütli.**