La situation de la dramaturgie russe depuis 2000 et les débats sur le postdramatique

Marie-Christine Autant-Mathieu

▶ **To cite this version:**

Marie-Christine Autant-Mathieu. La situation de la dramaturgie russe depuis 2000 et les débats sur le postdramatique. Vingt-cinq ans de littérature postsoviétique. Quelles évolutions?, Hélène Mélat, Centre d'Etudes Franco-Russe de Moscou, Jan 2015, Moscou, Russie. halshs-01312843

HAL Id: halshs-01312843
https://shs.hal.science/halshs-01312843

Submitted on 9 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA SITUATION DE LA DRAMATURGIE RUSSE DEPUIS 2000 ET LES DEBATS SUR LE POSTDRAMATIQUE

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, CNRS, Eur'ORBEM

Après deux générations de dramaturges soviétiques travaillant souvent en compagnonnage avec les metteurs en scène, certains auteurs, avant même la « perestroïka », avaient tenté de résister à la normalisation en se regroupant en « studios » ou en faisant jouer leurs pièces dans des lieux parallèles, en marge du circuit officiel. Ces dramaturges semi-clandestins, constituant ce qu'on a appelé la « nouvelle vague », ont dû attendre les années 1990 pour obtenir droit de cité. Mais, à l'exception de quelques pièces de Ludmila Petrouchevskaïa, d'Alexandre Galine ou de Viktor Slavkine, le public a peu apprécié, à ce moment-là, des textes qui dépeignaient des réalités souvent sordides et qui appartenaient à un passé désormais révolu. La relève s'est faite difficilement, les metteurs en scène préférant monter des auteurs classiques (Tchekhov, Gogol, Shakespeare) et des pièces occidentales jusque-là interdites.

Cependant, au milieu des années 1990, grâce à la pugnacité d'auteurs-organisateurs comme Mikhaïl Rochtchine, Alexeï Kazantsev et Elena Gremina, au soutien éditorial de revues, grâce aussi à l'organisation de séminaires, festivals, lectures, un frémissement s'amorce qui se concrétise avec, en 1998, la création du Centre de dramaturgie et de mise en scène. Il sera un relais précieux entre la dramaturgie soviétique, la « nouvelle vague » des années 1980-90 et les nouvelles écritures (*novaïa drama*). Cette structure sans lieu permanent, sans troupe, propose des spectacles chocs comme *La Pâte à modeler* de Vassili Sigariov en 2001, qui attire l'attention du public et des médias. Au prestigieux Théâtre d'Art de Moscou, le metteur en scène Kirill Serebrennikov sidère les habitués de Tchekhov ou d'Ostrovski en montant *Terrorisme* (2002) et *Playing the victim* (2004) des frères Oleg et Vladimir Presniakov. En réaction à l'écrit suspect, qui a véhiculé des années durant les mensonges de la propagande et les messages corrects des bien-pensants, les nouveaux auteurs privilégient la langue verte (*mat*), jugée plus vivante, plus vraie de par sa spontanéité et ils affectionnent les situations grotesques, scabreuses, absurdes ou sordides du quotidien ordinaire. Emerge ainsi une subculture, faite d'agressivité sociale, interethnique, familiale, aux antipodes des valeurs cultivées par l'intelligentsia.

1. Refus du politique et de l'élitisme intellectuel

En 2002, l'organisation du festival « Novaïa drama » (2002-2009), attire l'attention d'un public nombreux. La reconnaissance des nouvelles écritures se concrétise par la création de Teatr.doc. Ce « théâtre où l'on ne joue pas »[1], voué aux « documentaires », s'est appuyé au départ quasi-uniquement sur la technique du Verbatim importée en Russie en 1999 par les artistes britanniques du Royal Court[2]. Teatr.doc, situé jusqu'en 2014 dans un sous-sol, financièrement indépendant, et aménagé par ses membres, devient une scène alternative pour une petite centaines de spectateurs en plein centre de Moscou. Il suscite la curiosité et stimule les initiatives d'artistes désireux de se constituer en réseaux indépendants. En 2007, un nouveau

[1] Telle est la définition que se donne teatr.doc sur ses programmes.

[2] Il s'agit d'enregistrer au magnétophone des données : témoignages, récits de vie, de les monter après sélection et de les restituer en respectant les imperfections langagières et les particularités des intonations.

minithéâtre, Praktika, créé par le metteur en scène et producteur Edouard Boyakov, puis dirigé par l'auteur, metteur en scène et réalisateur Ivan Vyrypaev, constitue son répertoire avec des auteurs proches de Teatr.doc. Les nouvelles écritures ramifient à Saint-Pétersbourg, Tcheliabinsk, Kemerovo, Perm, Togliatti, Ekaterinbourg.

Depuis une quinzaine d'années, le nouveau drame s'est fait reconnaître, admettre, il est publié, joué, mais demeure marginal : en raison d'un clivage générationnel (il touche un jeune public frondeur), culturel (l'intelligentsia le boude) et du fait même de son instabilité : les nouveaux auteurs apparaissent et disparaissent, sans avoir eu le temps de fidéliser un groupe d'acteurs ou de nouer des liens forts avec des metteurs en scène. Par ailleurs, les nouvelles écritures, très diversifiées et aux auteurs éphémères sont souvent confondues avec les seules réalisations de Teatr.doc, souvent au centre de l'actualité : *Septembre.doc* en 2005, sur l'attentat de Beslan ; *Une heure dix-huit minutes* en 2010, sur la mort en prison d'un juriste ; *Deux dans la maison* en 2011, sur l'assignation à résidence d'un opposant biélorusse ; *Berluspoutine* en 2012, une farce inspirée de Dario Fo et adaptée à la situation russe par Barbara Faier. Ces enregistrements et montages documentaires, qui confrontent le public aux questions refoulées par le pouvoir, éclipsent bien d'autres genres et types d'écritures : métaphorique et mythologique pour Maxime Kourotchkine, absurde et grotesque chez les frères Presniakov, carnavalesque et hyperréaliste pour l'école de l'Oural dirigée par Nikolaï Koliada, poétique pour Olga Moukhina ou Xenia Dragounskaïa, sentimentaliste et résolument subjective pour Evguéni Grichkovets, performative et provocatrice, en quête de nouveaux codes de communication chez Ivan Vyrypaev.

Dans cette pluralité d'écritures, des constantes se dégagent.

*Le désir de rester à l'écart des contraintes politiques et économiques, d'où une méfiance pour les subventions d'Etat. Protégeant ainsi leur indépendance et leur liberté d'expression, les auteurs gagnent leur vie au cinéma ou à la télévision, ce qui les laisse libres de s'engager et de se désengager des projets théâtraux qu'ils choisissent.

*Le refus de l'engagement politique, du militantisme au service d'une cause, au prétexte que l'objectivité n'existe pas, et que la multiplication des subjectivités permet de résister au didactisme et à la domination d'un seul point de vue.

*Enfin, le nouveau drame repense la place et le rôle du public dont la présence requiert souvent l'interactivité (*Démocratie.doc* en 2007 présenté par Georg Genoux (1976-)). La performance et l'installation inspirent quelques projets de mises en scène où la psychothérapie collective est parfois un objectif. Car il s'agit de sensibiliser et de faire réagir. Inconfort des lieux, bricolage scénographique, revendication parfois du non professionnalisme (la plupart des artistes n'ont pas de formation spécifique) : les auteurs russes du XXI^{e} siècle comptent sur l'efficacité des comédiens et la réactivité du public pour faire du théâtre un lieu à l'écart, où la culture élitiste est niée au profit de l'événement performé, et où des signaux sont lancés afin de stimuler l'implication émotionnelle et civique des spectateurs[3].

[3] Sur cette période de transition et de restructuration, voir *Les Nouvelles Ecritures russes*, sous la dir. de Marie-Christine Autant-Mathieu, Pézenas, éditions Domens, 2010.

2. Des artistes en situation précaire

En mai 2014, le président Poutine signait une loi interdisant le *mat*, notamment dans les domaines artistiques. En octobre 2014, sous le prétexte d'un non-respect des normes de sécurité, Teatr.doc a été fermé par décision municipale. Grâce à leur réseau d'amis, les directeurs Ougarov et Gremina ont dû trouver où se reloger[4] … Sans subventions, juste avec des dons, des contributions bénévoles.

Cet exemple est emblématique de la précarité du succès et de l'instabilité des conditions de travail. A l'automne 2012, un scandale éclatait à Moscou à propos de la fermeture du théâtre Gogol et de sa reconstruction radicale en un temps record (trois mois) sur décision de la municipalité de Moscou et avec de très généreuses subventions. Ce ronronnant théâtre de quartier a été transformé en un moderne et dynamique Centre culturel Gogol dont la direction a été confiée à Kirill Serebrennikov. Le personnel a protesté contre cette mesure soudaine et arbitraire qui a conduit au licenciement de quelques acteurs. Un article fielleux de Ilya Smirnov[5] prétendit que Serebrennikov faisait semblant d'être un trublion, un anticonformiste (c'est sur ce parfum de souffre qu'il avait bâti sa célébrité) alors qu'il n'avait cessé de soutenir Poutine…

Le terrain est miné, favoris ou parias se succèdent dans le paysage théâtral moscovite. Ainsi, l'acteur et metteur en scène Konstantin Bogomolov, bien que protégé par le directeur artistique du Théâtre d'Art Oleg Tabakov, a dû démissionner de son poste d'assistant après avoir monté *Les Karamazov* en 2013, tant le spectacle indigna le public et surtout les autorités culturelles. En 2015, Boris Youkhananov, longtemps absent du devant de la scène, obtenait la direction de l'ex-Théâtre Stanislavski situé en plein centre de Moscou. Radicalement transformé en un nouveau centre culturel : l'Electro-teatr Stanislavski, le lieu est dédié aux artistes de l'avant-garde (invitations de Castellucci, Goebbels) et à la performance.

On pourrait allonger la liste des exemples prouvant que le théâtre est le lieu d'une subtile politique qui vise à laisser s'exprimer un théâtre de recherche, à accepter ses provocations, en tirant de temps en temps sur la laisse. Lors d'une rencontre avec le public dans le cadre du festival national de théâtre « Le Masque d'or » en avril 2014, l'enfant terrible de la scène moscovite Konstantin Bogomolov déclarait que le paysage théâtral avait beaucoup changé depuis les derniers mois : « il n'y a pas de censure, de coup de téléphone direct, mais des pressions : l'artiste doit savoir entendre des signaux. Tu choisis de réagir ou pas aux signaux ». Et il comparait l'atmosphère collective à celle du *Rhinocéros* de Ionesco[6]. « Tu dois prendre position ou t'en aller. Il faut toujours rester sur ses gardes, s'avoir s'orienter en se fiant à son intuition et surtout, rester un honnête homme. Ce qui est difficile, dans la situation actuelle, c'est de ne pas céder à l'autocensure et de ne pas transiger »[7].

[4] En décembre 2014, rue Spartakovskaïa d.3, str. 3, métro Baumanskaïa. Mais il leur a fallu déménager encore. Au printemps 2016, ils étaient au n°12, Maly Kazenny pereoulok.
[5] *Voprosy teatra* 2012, n°3-4, p.19 et suivantes.
[6] Ecrite en 1959, jouée en 1960 par Jean-Louis Barrault à l'Odéon, cette pièce, à travers la « rhinocérite » qui contamine tout, est une métaphore de la montée du totalitarisme. Ionesco fustige le comportement grégaire et le conformisme.
[7] Notes personnelles prises lors d'un débat avec Bogomolov, avril 2014.

3. Débats autour du postdramatique

Bogomolov et quelques autres artistes de théâtre représentant la nouvelle avant-garde, s'inscrivent dans le courant du « théâtre postdramatique », tel qu'il a été défini par le théoricien allemand Hans-Thies Lehmann. Son livre, *Le théâtre postdramatique*, 1999, traduit en russe en février 2013, quatorze ans après sa parution à Francfort, a fait immédiatement polémique en Russie, alors qu'il est depuis longtemps devenu le livre de chevet de tous les théâtrologues européens et nord-américains[8]. Pourquoi ? A quels tabous ce livre s'attaque-t-il ?

Une des thèses de Lehmann, qui analyse des dizaines de spectacles en Europe et aux Etats-Unis, est que depuis les années 1980 on assiste à la fin du texte-pièce, et à l'émergence du « texte qui a fini d'être dramatique ».[9] Le postdramatique sonne le glas de la narration, de la fable.

Jusque dans les années 1980, le théâtre dramatique européen mettait en scène des discours et des actions grâce à une imitation rendue par le jeu dramatique. Le théâtre dans ce cadre a souvent vocation de renforcer le lien social, vise la formation d'une communauté qui rassemble le public et la scène par le biais de la catharsis. Créateur d'illusions, le théâtre dramatique renvoie à la totalité du monde.

Dans les années 1980, avec le développement des medias et des nouvelles technologies, surgit une nouvelle pratique du discours théâtral : le postdramatique[10]. Lehmann en détaille les caractéristiques :

*l'émergence d'un nouveau mode de relation au spectateur. La présence du performeur (au lieu de l'interprétation d'un rôle par un acteur), l'expérience partagée avec le public, les flux d'énergie, sont plus importants que ce qui montré et que ce qui est dit sur scène.

*la non hiérarchisation et la non relation des éléments. Chaque détail a la même importance, comme dans le tableau de Brueghel « La Chute d'Icare » où l'élément essentiel est relégué à la périphérie. On ne comprend pas tout d'emblée, la signification est différée. On en appelle non à l'intelligence immédiate du public mais à son attention flottante.

*La simultanéité des signes va de pair avec le morcellement de la perception. La perception du spectateur est désorientée, il cherche des corrélations entre les particules éclatées. Le théâtre postdramatique crée une sphère instable du choix.

---

[8] Traduction du prologue par Iuli Liderman dans *Russkij žurnal* en 2001.Traduction de l'ensemble par Natalia Issaeva en 2013, édition ABCDesign, 312 pages. En français le livre est traduit à L'Arche par Philipe-Henri Ledru, 2002. Les pages citées ici renvoient à cette édition. Parmi les représentants soviétiques/russes du postdramatique, Lehmann cite curieusement : *KI* monté par Kama Ginkas (p.244), *Hamlet* mis en scène par Niakrošius (p.145), *Les Lamentations de Jérémie* de Vassiliev (p.209).

[9] Voir le titre du livre de Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische theatertext*, Tübingen, Niemeyer,1997.

[10] Le terme a été utilisé par le père de la performance, Richard Schechner, en 1988 : « postdramatic theatre of happenings ». Le postdramatique ne recouvre pas le concept de postmoderne qui prétend fournir une définition de **l**'époque dans sa globalité par la gratuité des formes, les collages d'éléments hétérogènes, le mixage des medias. Pour Lehmann, cette pratique n'atteste pas d'un éloignement de la modernité. Alors que si on abandonne le déroulement logique d'une histoire, si la composition n'est plus nécessaire comme principe organisateur, on se positionne non pas au-delà de la modernité, mais au-delà du drame. Le postdramatique englobe la continuité d'esthétiques anciennes.

*Sur le plan socio-politique : si l'on considérait le théâtre dramatique comme une praxis sociale, presque toutes les fonctions politiques ont échappé au théâtre postdramatique. Il n'est plus au centre de la cité comme dans l'Antiquité. Il est devenu l'affaire d'une minorité, il ne renforce plus une identité historique ou culturelle. Le théâtre comme outil de propagande, mais aussi le théâtre-chaire, éducatif et pourvoyeur de morale publique, sont dépassés. Ce n'est pas par la thématisation du politique que le théâtre devient politique, c'est par son mode de représentation, par « une *politique de la perception* qui serait aussi *une esthétique de la responsabilité*. »[11]

Réactions

Le livre de Lehmann arrive bien tard en Russie où, depuis plus de dix ans, les festivals accueillent les meilleurs artistes « postdramatiques » (Marthaler, Ostermayer, Castorf, Lepage, Warlikowski, Wilson, Fabre). Les metteurs en scène russes comme Boutoussov, Volkostrelov, Gatsalov, Mogoutchi, Ioukhananov s'inspirent de ces nouvelles façons d'aborder le théâtre et de faire éclater le texte, au grand dam des critiques, jusqu'ici dépourvus d'outils théoriques pour l'appréhender[12]. Les camps des « pour » ou « contre » le postdramatique s'affrontent, les « contre » se cantonnant dans une nostalgie du passé où le théâtre dramatique, appuyé sur une pièce structurée par une intrigue et composée de personnages, était la norme[13].

Le refus de lire Lehmann sans parti pris est particulièrement répandu chez les meilleurs théâtrologues et critiques. Alexeï Bartochevitch, professeur au Conservatoire d'art dramatique, directeur de recherches à l'Institut d'histoire des arts et célèbre shakespearologue, ne comprend pas l'engouement de ses jeunes étudiants pour cette « nouvelle bible ». Il n'y trouve lui qu'une jonglerie virtuose avec des concepts et des mots savants et assure : « Le théâtre ne peut pas ne pas raconter une histoire, peu importe dans quel ordre. »[14] Natalia Skorokhod, dramaturge, professeur à l'Académie théâtrale de Saint-Pétersbourg, estime que le livre de Lehmann a renforcé le mépris des théâtres pour les dramaturges et accentué la coupure entre les auteurs dramatiques et les metteurs en scène[15]. V. Alessenkova, professeur au conservatoire-académie Sobinov de Saratov regrette que les modèles occidentaux pris par Lehmann heurtent les traditions du théâtre russe : « Le théâtre postdramatique russe de ces dix dernières années est-il

[11] Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.292.Taduction retouchée.
[12] *Teatr.*, 2013, n°13-14. Dans son éditorial, Marina Davydova regrette qu'en Russie la critique soit tournée vers le passé, focalisée sur l'exhumation des archives et que nombre de ses collègues trouvent le théâtre contemporain pauvre « ou pire, infiltré par l'étranger » (p.3) Avec l'ouverture des frontières, les instruments d'analyse ne conviennent plus. Par ignorance terminologique, il est impossible d'analyser Wilson, Kate Mitchell ou Angelica Liddell.
[13] En témoigne cette interview de la dramaturge Nina Sadour qui connut ses heures de gloire dans les années 1980-90 :« Au théâtre, c'est incontestablement la pièce qui compte. Les textes de la nouvelle dramaturgie n'ont aucune orientation. C'est l'une des marques de la disparition de l'homme. C'est très agressif à l'égard de l'homme. Ce que ça va donner, je l'ignore. (…) Dans le passé, on respectait la belle écriture théâtrale. Aujourd'hui, cette ferveur n'est pas seulement perdue, elle a fait son temps. Les textes de la nouvelle dramaturgie a priori ne prétendent pas être de la grande littérature. » *Voprosy teatra*, 2012, 3-4, p.187. Pourtant, Lehmann précise que le postdramatique ne manifeste aucun désintérêt pour l'homme, mais qu'« au lieu de regretter une image prédéfinie de l'homme, il faudrait plutôt se demander quelles nouvelles possibilités de pensée et de représentation sont esquissées pour le sujet humain dans le postdramatique. »-Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique, op. cit.*, p.21.
[14] Alexeï Bartochevitch, *Voprosy teatra*, 2012, n°3-4, p. 6.
[15] *Voprosy teatra*, 2014, 1-2. Elle note qu'en Russie on enseigne la dramaturgie non pas dans les Etablissements supérieurs de théâtre mais dans les facultés de lettres et de philologie.

autonome ou est-il un épigone du modèle occidental ? » Le théâtre occidental est-il un étalon à imiter ? [16]

Une des attaques les plus violentes émane de professeurs de l'Académie théâtrale de Saint-Pétersbourg : Youri Barboï, Vadim Maximov et Nikolaï Pesotchinki. Ils attaquent Lehmann sans ménagements : « Même les metteurs en scène sont prêts à le citer. Or ils sont les premiers à savoir les théâtrologues sont les pires idiots. ». Ils trouvent floues la différence établie entre l « postmoderne » et le « postdramatique », reprochent à Lehmann de se référer à Hegel et pas assez à Aristote et demandent si après le postdramatique, il y aura le post-théâtral ? [17]

4. Les audaces de Bogomolov

Pour essayer de comprendre quelles ruptures la performance postdramatique introduit dans le théâtre dramatique traditionnel, je donnerai l'exemple du *Mari idéal*, composition scénique réalisée et montée par Konstantin Bogomolov. De Wilde, il ne reste que l'histoire d'un haut dignitaire dont l'ami est maître chanteur. Ici le mari idéal est un ancien mafieux devenu ministre du caoutchouc. Il est marié à une femme d'affaires très influente. Ils vivent dans le luxe. Leur mariage est une mascarade car il est gay. Il a des relations avec un ex-assassin aujourd'hui star de la chanson que le tout Moscou apprécie (l'acteur jouant ce rôle caricature Stass Mikhaïlov, lauréat de la chanson de l'année). Leur liaison est menacée de scandale.

En parallèle se déroule l'histoire du chef du Kremlin, sorte de Dorian Gray alias Poutine. Il commande un portrait où il sera éternellement jeune et conservera ainsi le pouvoir à vie. Le peintre sera récompensé par un appartement et diverses récompenses mais finalement il devient gênant. C'est un frétillant pope qui est chargé de le supprimer : gay lui aussi, et réincarnation du Harvey Keitel de *Pulp Fiction*, il se transforme en monstre et avale l'artiste peintre… les films d'horreur ne sont pas loin.

Il y a aussi trois sœurs arrivées et installées à Moscou, qui sont devenues de « nouvelles Russes » clientes du café Vogue, lèvres peintes, stilettos et sac Prada. Elles parlent de travailler, travailler.

Le texte a subi une réécriture qui déconstruit les comédies bien faites en un kaléidoscope jubilatoire où l'on danse, striptease, chante et se tue[18]. Cette comédie farcesque (collage de textes de Wilde, Tchekhov, Shakespeare, de films de Tarantino, d'émissions préélectorales, de chansons des jeux olympiques, de publicités télévisuelles[19] montre et démonte les faux-semblants, retourne les apparences et va jusqu'au bout des pulsions, jusqu'au cauchemar absurde. Bogomolov pointe l'hypocrisie sociale, le pouvoir de l'argent, l'omniprésence de l'église dans les cercles du pouvoir, la traque des homosexuels[20]… Bogomolov va loin dans la provocation (20% des spectateurs quittent le théâtre au bout du second entracte, mais les places

[16] *Sovremennye problemy nauki i obrazovanija*, 2014, n°5, sur internet, consulté en janvier 2015.
[17] Voir le débat dans *Peterburgskij teatral'nyj žurnal*, 2014, n°76.
[18] Bogomolov est un grand admirateur de Pélévine et s'apprête à monter *La Glace* de Sorokine. *Un mari idéal* est joué par d'admirables acteurs du Théâtre d'Art qui évoluent dans un décor inspiré des spectacles de Warlikowski : salle de bain, chambre à coucher, aquariums mobiles.
[19] Bogomolov se moque des acteurs qui font des publicités pour la télévision : l'un des comédiens singe Mikhaïl Poretchenkov vantant la mayonnaise Riaba.
[20] Le numéro de *Teatr.*, 2014, n°16, est entièrement consacré aux « Gender » et s'insurge contre l'hystérie homophobe, bouc émissaire du régime autoritaire.

s'arrachent). Sur la tombe du couple homosexuel (qui meurt en disant les répliques de *Roméo et Juliette*), on place le drapeau russe (remplacé par le drapeau anglais s'il y a des officiels dans la salle…).

Le rire est un moyen d'exorciser la peur. Bogomolov se moque de la classe dirigeante et de la « Poutinomika » en lui renvoyant son image dans un miroir déformant. Il utilise les renversements carnavalesques que le théâtre russe a oubliés, et établit avec le public une sorte de flirt, de duel, un jeu de séduction/répulsion qui ramène à l'essence carnavalesque du théâtre. « C'est vulgaire quand c'est pour de vrai » assure-t-il.

Bogomolov se fait en quelque sorte le bouffon du roi, un rôle dangereux mais salutaire. Pas seulement parce qu'il démontre qu'au XXI^{e} siècle, le théâtre n'est plus un temple (et ce, en jouant au Théâtre d'Art, fondé par Stanislavski), mais parce qu'il essaie de lui donner une place nouvelle dans la société. En fracassant les tabous, et en particulier celui du patriotisme…

Déjà, en 2012, dans sa relecture d'une pièce de Rozov : *L'année où je ne suis pas né,* Bogomolov montrait que sa génération désabusée, cynique avait été engendrée sur les valeurs de l'URSS. Dans ce spectacle, le numéro de striptease d'une pionnière sur fond de parade du jour de la victoire avait marqué la limite absolue de la censure. Oleg Tabakov (le directeur du Théâtre d'Art) avait fait retirer la scène où elle vomissait sur la flamme éternelle du Kremlin…

Bogomolov avait menacé, après les élections présidentielles, de fuir à Londres. Il est resté en Russie car il a besoin de son milieu, de sa langue et de sa culture pour créer. Il s'est habitué aux dénonciations, aux attaques et assure que ses intentions sont purement esthétiques. « L'actualité politique, c'est une ruse qui permet de montrer autre chose. Ce qui m'intéresse c'est l'élaboration d'un nouveau langage théâtral, d'un autre mode d'existence des acteurs, d'une autre manière de composer le sujet. »[21]

L'acteur joue non pas l'histoire du personnage mais le spectacle dans son entier, en partant de la valeur esthétique de l'action globale.

***

Ecouter un texte sans mise en scène ou voir un spectacle sans personnages ni intrigue, il faut choisir, ce que font les spectateurs en fréquentant Teatr.doc ou les créations des champions du postdramatique. Mais entre ces deux extrêmes, la majorité des Moscovites suit le cours de représentations traditionnelles dont l'offre reste très riche et variée.

Théâtre dramatique ou postdramatique ? Peu importe au fond, ce qui compte, c'est d'être spectateur car « L'art est ce qui rend le monde digeste » disait Antoine Vitez. « Sinon on étouffe. On meurt ».[22]

[21] Snob.ru le 3 mars 2013. Internet, janvier 2015.
[22] E. Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez*, Paris, P.O.L., 1999, p. 115.