



La terreur soviétique et les dispositifs au théâtre

UNE ÉTUDE SUR L'ÉCRITURE DRAMATIQUE ESTONIENNE

DE 2017 À 2021

Tanel LEPSOO
(Université de Tartu)

Pour citer cet article :

Tanel LEPSOO, « La terreur soviétique et les dispositifs au théâtre. Une étude sur l'écriture dramatique estonienne de 2017 à 2021 », *Revue Proteus*, n° 22, Dispositif, art & connaissance, Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte (coord.), 2025, p. 30-46.

Résumé

L'Estonie, comme d'autres pays de l'Europe de l'Est situés derrière le rideau de fer, a subi la terreur soviétique, de son annexion en 1940 jusqu'à l'indépendance en 1991, une terreur qui a été aussi bien physique qu'intellectuelle et qui, avec ses victimes et ses collaborateurs, a laissé des traces dans la mémoire collective. Cet article se propose, à partir de l'analyse d'exemples tirés d'un large corpus de pièces de théâtre contemporaines, d'étudier les dispositifs utilisés pour représenter le Mal – que l'on ne peut pas ignorer en évoquant cette période de l'Histoire. On constate que le théâtre évite systématiquement la représentation directe et spectaculaire de la violence, en ayant recours au dispositif du récit sous forme de témoignages dans les cas les plus sensibles, qu'il montre la complexité des identités à travers la mise en abyme et qu'il use souvent de la nostalgie et de l'humour. On peut donc y attester la recherche d'une volonté de compréhension et, à travers celle-ci, d'un éventuel apaisement vis-à-vis du passé. Il resterait désormais à étudier comment le théâtre va réagir face à la nouvelle situation géopolitique apparue depuis 2022, alors que les anciennes blessures sont rouvertes et que faire la paix avec les traumatismes du passé est devenu plus difficile.

Récit — Spectacle — Nostalgie — Mise en abyme

Abstract

Estonia, like other Eastern European countries behind the Iron Curtain, endured Soviet terror from the time of its annexation in 1940 until its independence in 1991, a terror that was both physical and intellectual and which, with its victims and collaborators, has left its mark on the collective memory. Based on an analysis of examples drawn from a large body of contemporary plays, this article examines the devices used to represent Evil – which cannot be ignored when evoking this period of history. We can see that the theatre systematically avoids the direct and spectacular representation of violence, resorting to the narrative device (dispositif) in the form of testimonies in the most sensitive cases, that it shows the complexity of identities through mise en abyme and that it often uses nostalgia and humour. We can therefore attest to a desire for understanding and, through this, for a possible appeasement toward the past. It remains to be seen how the theatre will react to the new geopolitical situation that has emerged since 2022, when old wounds have been reopened and it has become more difficult to make peace with the traumas of the past.

Narrative — Spectacle — Nostalgia — Mise en abyme

La terreur soviétique et les dispositifs au théâtre

UNE ÉTUDE SUR L'ÉCRITURE DRAMATIQUE ESTONIENNE DE 2017 À 2021

Introduction

L'entrée des chars soviétiques après l'ultimatum de 1940, le bombardement des infrastructures civiles en 1944, l'exil massif des intellectuels et des fonctionnaires, la répression, les exécutions sans procès, les procès fictifs, la torture, les déportations de masse, les massacres de déportés à la frontière, les intimidations, les menaces, la censure, le rideau de fer, bref, tout ce que nous allons plus bas désigner comme *la terreur soviétique*¹, a maintes fois inspiré les artistes estoniens de disciplines différentes.

L'idée de cet article est née il y a de nombreuses années, quand nous avons noté que l'écriture théâtrale contemporaine a recours, systématiquement et sous des formes très variées, au passé sombre de l'Histoire. Il a semblé qu'une tendance générale se dégagait, qui, principalement, cherchait à faire la paix avec un passé douloureux. Mais l'invasion massive de l'armée de la Fédération de Russie en Ukraine le 24 février 2022 a tout bouleversé. Cela a été un choc pour toute l'Estonie, que nous pouvons comparer à celui qui s'est produit avant la seconde guerre mondiale quand les Français, selon les mots de Sartre, « ont découvert avec stupeur leur historicité² ». Il est évident que désormais le théâtre ne peut plus parler la même langue qu'il y a encore quelques années. L'impact de ce changement se dévoilera dans le futur ; aujourd'hui, néanmoins, est le bon moment pour faire un bilan du paysage théâtral avant cette date fatidique : nous allons donc étudier les pièces qui évoquent le passé soviétique et ont été écrites entre 2017 et 2021.

Le choix d'une plage de cinq ans seulement provient du fait que nous ne souhaitons pas nous limiter à ce qu'on appelle communément le théâtre documentaire : dans le cas contraire, il nous faudrait revenir en arrière d'une trentaine d'années, remonter à la fin de l'U.R.S.S. et nous concentrer principalement sur le théâtre de Merle Karusoo, fondatrice et figure emblématique de ce genre en Estonie, et particulièrement à sa mise en scène de 1999 de la pièce intitulée *Petits déportés (le 25 mars 1949)*³, qui se fonde sur les témoignages de collaborateurs estoniens ayant participé à la déportation de leurs compatriotes. Mais ce n'est pas cela qui nous intéresse principalement ici, d'autant plus que le théâtre de Karusoo a déjà été amplement étudié⁴. Nous avons souhaité, au lieu d'une approche diachronique, proposer une étude plus synchronique et nous pencher sur la totalité des écritures théâtrales présentes dans le cadre d'une période relativement courte. Cela nous permet de prendre en considération non seulement les pièces qui questionnent directement les événements traumatiques – il faut préciser en anticipant que, d'une manière générale, il n'y en a pas beaucoup –, mais également celles dont l'intérêt principal se trouve ailleurs. Ainsi, dans un corpus qui comprend 432 pièces au total, approximativement 70 pièces ont retenu notre attention du fait qu'elles évoquent, d'une manière ou d'une autre, l'époque soviétique. Le fait que nous ayons choisi avant tout de nous arrêter sur le côté sombre de cette Histoire vient de l'idée que,

1. Nous empruntons ce terme aux historiens qui ont souvent recours au terme analogue de *terreur rouge*, et nous entendons avec cela toute injustice infligée aux Estoniens de 1940 à 1991.

2. Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p. 212.

3. En estonien *Küüditõised (25. märts 1949)*. Ici et ailleurs, sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

4. Voir Piret KRUSPERE *et al.* (dir.), « Merle KARUSOO » dans *Eesti sõnateater 1965–1985 I*, Tallinn : Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2015 ; Luule EPNER, « Telling Life Stories as a Strategy of Authentication? Merle Karusoo's *Our Biographies* and *Today We don't Play* » dans Mateusz BOROWSKI et Malgorzata SUGIERA (dir.), *Worlds in Words: Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 107-126.

puisque la terreur existait à cette époque, il est impossible de toucher cette période sans prendre position par rapport à celle-ci. Ignorer la souffrance, c'est en ignorer – voire en excuser – la cause. Mais représenter la terreur soviétique ne peut pas se faire sans poser la question – qui s'impose, de même, par rapport à Auschwitz ou au 11 septembre : peut-on le faire sans la minimiser, sans la rendre anecdotique, sans faire tort aux victimes ? La question *comment* se pose donc dans toute sa complexité, et c'est dans l'analyse des différents dispositifs de représentation que nous chercherons la réponse.

Corpus

Avant de nous pencher sur les questions de méthode, il convient de faire quelques commentaires sur notre corpus, puisque, notre étude étant principalement qualitative, nous avons délibérément évité tout excès de rigueur statistique, d'autant plus que même si la période étudiée est relativement courte, elle est loin d'être uniforme. Ainsi, deux événements majeurs ont eu leur rôle à jouer : le plus important des deux fut la célébration du centenaire de la République d'Estonie en 2018, qui comprenait entre autres un programme, financé par le ministère de la Culture, intitulé « Histoire d'un siècle », dans lequel dix-huit théâtres sélectionnés (la fine fleur des théâtres professionnels) ont été invités à créer treize spectacles au total, principalement en collaboration avec un autre collectif. Le corpus est donc institutionnellement plus manipulé qu'en temps « normal ». De plus, le parti pris des directeurs de théâtres de répartir le siècle en tranches et de couvrir ainsi chaque décennie du centenaire a probablement favorisé une narration historisante et chronologique, centrée sur des personnages et des événements historiques au lieu de confronter des idées ou des conflits³. Néanmoins, le résultat n'est pas vraiment néfaste pour notre étude, puisque le grand nombre des pièces a bel et bien enrichi le corpus.

3. Il faut préciser tout de suite que les théâtres n'ont pas suivi les règles aveuglément : ainsi le théâtre Estonia et Kanuti Gildi SAAL, invités à parler de l'Estonie des années 1970, ont proposé un opéra dont l'action tourne autour d'un événement ayant eu lieu aux alentours de 1500 av. J.C.

Deuxième événement dont il ne faudrait pas oublier l'effet, la pandémie de coronavirus a laissé ses traces sur la production théâtrale en Estonie comme partout dans le monde – pas, cependant, d'une façon drastique : certes, de nombreuses restrictions ont fait baisser la fréquentation d'une manière notable, mais comme les théâtres n'ont été entièrement fermés que pendant quelques courtes périodes⁴, ils ont pu continuer leur travail et le nombre de productions n'a pas baissé d'une façon significative⁵. En revanche, il faut noter la diversification des formes pour répondre au souci de minimiser les risques de contagion : on a ainsi compté plus de pièces radiophoniques ou télévisuelles que d'habitude, et plus de pièces en petites salles et en plein air. D'une manière plus générale et du point de vue de l'écriture dramatique, qui nous intéresse principalement ici, les différences avec les années précédentes ou ultérieures ne semblent pas être assez grandes pour que l'on doive en tenir particulièrement compte⁶, si ce n'est que, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, l'année 2020 a été la moins prolifique. Comme nous allons le voir, c'est finalement sans surprise, puisque l'écriture théâtrale est moins un geste poétique individuel ou individualiste qu'un travail collectif, même quand celui-ci est effectué par une seule plume.

Dans l'ensemble, nous avons sélectionné 432 pièces, qui ont été aussi bien écrites que mises en scène de 2017 à 2021 inclus, ce qui est relativement important pour un petit pays comme l'Esto-

4. Précisément du 13 mars au 1^{er} juillet 2020 et du 3 mars au 24 mai 2021 au niveau national ; quelques limitations régionales ont également été imposées.

5. Le nombre de spectateurs est tombé de 1 300 000 en 2019 à 700 000 en 2020, pour atteindre seulement 650 000 spectateurs en 2021, et la situation s'est stabilisée en 2022 avec 1 200 000 spectateurs ; le nombre de créations, par contre, est tombé de 222 en 2019 à 166 seulement en 2020, pour remonter rapidement à 211 en 2021 et atteindre même 239 en 2022.

6. Cette intuition est confirmée par une étude plus systématique, quantitative et qualitative, dans un récent mémoire de Master. Voir Tiina BRAUN, *Eesti etendusasutuste toimimise analüüs COVID-19 kriisi kontekstis*, Signe OPERMANN, Hedi-Liis TOOME (dir.), université de Tartu, 2023. <<https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/d9987677-81c1-4a46-83df-7fc914b42826/content>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

nie. Parmi elles se trouvent aussi des réécritures – que nous appelons *adaptations* – de romans dont la date de publication sort chaque fois de notre cadre temporel. Par contre, les mises en scène de pièces écrites avant la période étudiée n’ont pas retenu notre attention, même si l’on sait qu’un metteur en scène peut réécrire un texte d’une manière considérable. Nous n’avons pas non plus étudié les créations dans lesquelles le texte était manifestement secondaire, ou improvisé. Cela est important à noter puisque le dispositif qui ressort de ces textes, et qui nous intéresse ici, est donc le dispositif propre à l’écriture théâtrale, de façon spécifique ; néanmoins, c’est une écriture dont l’objectif est tourné vers la représentation, c’est donc une écriture qui est faite pour se matérialiser, même dans le cas d’une pièce radiophonique dans la voix du comédien.

Méthode

La notion de *dispositif théâtral* ou *scénique* peut être entendue de plusieurs façons. La plus courante, nous semble-t-il, est toute proche du concept de *scénographie*, c’est-à-dire que l’on se demande comment une équipe artistique a matériellement résolu le défi que pose le texte dans son immatérialité (ou, à défaut de texte de base, une idée, un concept, une sorte d’impulsion initiale). Différencier le travail du *skēnopoios* de celui du *poiētēs* est, depuis le théâtre grec, au cœur de chaque réflexion sur le théâtre, quand l’attention se porte vers son résultat matériel, à savoir le spectacle. Plus on valorise le dispositif théâtral, soit par les artistes, soit par les critiques, plus cette notion gagne en importance et se complexifie. Anne Ubersfeld, qui ne parle pas de dispositif, certes, mais de « modes de représentation », relève quatre groupes d’opposition qui entrent en jeu : celles de la mimésis et de la théâtralité, de l’opacité et de la visibilité, du continu et du discontinu et de l’image et de la parole¹. Nous reviendrons à cette catégorisation dans la conclusion.

Ces catégories sont très proches de la critique des dispositifs élaborée par un certain nombre de chercheurs, initialement regroupés autour de l’université de Toulouse. Arnaud Rykner, qui en fait partie, en donne un premier aperçu dans un article centré particulièrement sur le dispositif théâtral². La particularité de la critique des dispositifs, tel qu’elle a été élaborée par Stéphane Lojkin, Philippe Ortel et d’autres, d’une manière générale, c’est qu’un dispositif peut être relié non seulement au théâtre – où il s’impose nécessairement quand on a affaire à une représentation –, mais aussi bien au roman ou d’une manière générale aux arts visuels qui n’impliquent pas techniquement la transfiguration d’un médium dans un autre. La raison en est que chaque représentation implique les niveaux technique (l’organisation de l’espace), pragmatique (les interactions qui y ont lieu) et symbolique qui se dégagent de l’œuvre. On peut y ajouter également le niveau scopique, qui vient du fait que l’œuvre nous est donnée à voir ou nous fait voir quelque chose – ou nous cache des choses, ce qui est l’autre face de la même médaille. La complexité et la force de ces outils critiques viennent du fait que le dispositif, pour ces chercheurs, n’est pas un modèle ou un schéma structuraliste préformé, mais que chaque dispositif s’installe de sa propre manière, en fonction des particularités de l’œuvre elle-même et de son époque. Cela implique qu’il nous est impossible de faire un bilan systématique de tous les dispositifs possibles, de plus utilisés par des chercheurs qui, somme toute, ne s’organisent pas dans une école de pensée, mais ont des enjeux et des intérêts différents.

Nous allons partir de deux dispositifs généraux qui nous intéressent ici dans le cadre précis du théâtre : le *dispositif de la scène*, bien évidemment, et son opposé, si l’on peut le dire ainsi, celui du *récit*. La raison pour laquelle le second nous intéresse, c’est que celui-ci est plus adapté à tisser le lien avec l’Histoire traumatique : d’une part, parce que l’Histoire nous est donnée (pas seulement, certes) par le récit (familial, scolaire, documentaire, fic-

1. Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II. L’école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 243-245.

2. Voir particulièrement la note 1, qui cite les principaux travaux marquant le début de l’évolution de cette notion. Arnaud RYKNER, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangences*, n° 88, automne 2008, p. 92 (91-103).

tionnel) et, d'autre part, parce que pendant la période qui nous intéresse, à savoir de 1940 à 1991 – et cela est assez particulier –, il n'y a pas, dans la mémoire collective estonienne, beaucoup de *scènes* de violence extrême, bien qu'il s'agisse d'un peuple figurant parmi ceux qui ont le plus souffert des conséquences de la deuxième guerre mondiale¹.

En cherchant bien, on trouve cependant deux événements auxquels on fait régulièrement référence : les bombardements, en mars 1944, des plus grandes villes par les forces soviétiques, et plus particulièrement celui de Tallinn les 8 et 9 mars, qui a provoqué la mort de plus de 500 civils et de forts incendies, dont celui du théâtre national Estonia ; et la bataille des Monts-Bleus (*Sinimäed*), la plus sanglante sur le territoire de l'Estonie, où, parmi d'autres, le 8^e corps de fusiliers estoniens, au sein de l'Armée rouge, affrontait la 20^e division SS estonienne. On comprend facilement pourquoi ces deux événements ont revêtu une valeur symbolique et sont chargés d'une force imaginaire qui les a élevés au niveau du mythe. Dans le premier cas, le bombardement sans pitié et outre mesure des infrastructures civiles, notamment du temple culturel portant le nom du pays ; dans le second cas, la preuve matérielle d'une guerre fratricide. Toute la tragédie historique de l'Estonie au xx^e siècle se résume ici : l'injustice et la terreur du régime soviétique et le choix cornélien du peuple d'un petit pays entre deux régimes criminels.

Ces deux scènes ont certes été représentées par des moyens artistiques – on trouve par exemple le film d'Elmo Nüganen intitulé *1944*, qui montre la bataille des Monts-Bleus, et une scène du bombardement de Tallinn sera analysée plus bas –, mais on n'y a pas recours très fréquemment. On peut supposer que, comme elles ont une valeur symbolique forte, on évite de les aborder à la légère, mais il y a sûrement une autre raison : ces scènes

violentes, qui représentent le traumatisme d'une nation entière, sont des symboles, mais elles n'ont touché que peu de familles directement ; par contre, quand on parle des victimes – et surtout des victimes innocentes – des déportations², des viols et des assassinats pendant toutes les années qui ont suivi, tout cela a laissé des traces dans chaque famille.

Pourtant, ces faits-là ne peuvent pas facilement constituer une scène symbolique, puisque, comme l'explique Stéphane Lojkine, il s'agit ici non pas de violence, mais de brutalité :

La violence se donne à voir et, dans sa déraison même, engage intentionnellement la communauté. La brutalité n'engage que celui qui l'exerce et pas même celui qui la subit ; elle ne s'accommode d'aucune publicité, d'aucun œil ; pas même celui de la victime [...]³.

Pour Lojkine, la brutalité « récusé radicalement toute théâtralité, n'admet aucun œil surplombant susceptible d'en délimiter l'espace de la représentation⁴ ». À défaut de discours journalistique, la littérature, et précisément le dispositif du récit, est capable de se construire autour du noyau de brutalité invisible sans jamais donner à voir directement ce qui est essentiel et qui ne peut être ni vu ni montré.

Et il est vrai que si l'on ne regarde que notre corpus restreint de ces dernières années, sans parler du cinéma ou du roman, on trouve au moins une vingtaine d'œuvres où les déportations seules sont directement évoquées. Le moyen auquel on a recours le plus souvent est le témoignage, c'est-à-dire des récits, qui ont un effet d'autant plus fort sur le spectateur qu'ils se ressemblent tous, et dont l'écho chez le spectateur est encore amplifié par le fait que chaque famille a elle-même recueilli plusieurs de ces récits, que l'on a racontés pendant des années et des années.

1. 24 000 morts au sein des mobilisés dans l'Armée rouge, 10 000 morts dans l'armée nazie et 49 000 civils tués et/ou déportés pendant et après la guerre sur 1,1 million d'habitants en 1939. « Estonian State Commission on Examination of Policies of Repression » dans *The White Book. Losses inflicted on the Estonian nation by occupation regimes 1940-1991*, Tallinn, Estonian Encyclopaedia Publishers, 2005.

2. En juin 1941 environ 10 000 habitants et en mars 1949 environ 20 000 habitants ont été déportés.

3. Stéphane LOJKINE, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit » dans Marie-Thérèse MATHET (dir.) *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 23 (23-89).

4. *Ibid.*, p. 25.

Nous allons voir comment le théâtre, et particulièrement l'écriture théâtrale, tente de résoudre ce paradoxe : d'une part le spectacle, dans sa matérialité, appelle le regard du spectateur, et il nous faudra donc poser la violence subie devant nos yeux, mais d'autre part, comme c'est également de la brutalité invisible que l'on cherche à transmettre, il faudra donc inventer des moyens pour cela. Comme notre corpus est composé de textes dramatiques, c'est dans l'écriture que nous cherchons avant tout un dispositif conçu par le texte en vue d'une mise en scène possible pour transmettre l'idée de la terreur soviétique passée.

Comme certains textes ont été écrits par les metteurs en scène eux-mêmes, ce dispositif est souvent assez facilement repérable, mais nous avons régulièrement étudié aussi les mises en scène concrètes, pour nous rendre compte des solutions utilisées. Dans ce qui suit, nous ne cherchons pas à faire une typologie exhaustive, cela s'avérerait impossible vu la variété des textes, ni à trouver ce qui semble être particulièrement représentatif ou statistiquement prépondérant. Au contraire, c'est la variété et la richesse des dispositifs utilisés qui nous intéressent.

Représenter la violence : le témoignage

Comme le titre *Le premier amour (pièce documentaire)* le suggère, la pièce de Andra Teede (créée à *Draamateater* en 2020 dans la mise en scène de l'auteure) est construite à partir des témoignages, collectés par les membres de l'équipe artistique, de nombreuses personnes de tous âges, des très jeunes jusqu'aux centenaires, pour les interroger sur le premier amour de leur vie. On ne cherche donc nullement à peindre *a priori* les années sombres de l'Histoire ; au contraire, même si le souvenir peut être douloureux, le premier amour a toujours, dans sa nostalgie, quelque chose d'heureux et de positif. Malgré une certaine prétention sociologique, l'auteure a choisi une approche ludique, parfois drôle, et le fait que le spectacle ait été donné en plein air a rajouté une certaine légèreté dans la forme. Les témoignages, dans leur majorité, ne sont pas retranscrits d'une façon authentique, mais réécrits et dramatisés en courtes scènes dialoguées, certaines même ressemblant à des sketches, qui alternent parfois avec des récits

plus longs. La pièce est fragmentaire, l'auteure évite l'ordre chronologique et entremêle les témoignages pour donner l'impression que l'on bascule constamment entre plusieurs histoires et plusieurs époques différentes.

Puisque la pièce se fixe comme objectif de parcourir environ les quatre-vingts dernières années – et donc nécessairement les années noires de l'Histoire –, on n'est pas étonné de voir les événements tragiques de l'Histoire également représentés, mais ce qui est frappant, c'est que les deux archétypes évoqués plus haut, à savoir le bombardement de Tallinn et les déportations, sont présents dans la pièce et, de plus, situés à des moments forts du spectacle : le premier apparaît, après une sorte d'exposition, à la quatrième scène de l'Acte I, et le second, après l'entracte, à la deuxième scène de l'Acte II.

Commençons par la deuxième évocation. C'est l'histoire de deux personnages, Marie et Benni (Bernhard). Celui-ci, mobilisé dans l'Armée rouge, est d'abord ramené vers la Russie sur un bateau qui fait naufrage. Avec un certain nombre d'autres mobilisés, il arrive à se sauver et s'évade en Allemagne où il finit par disparaître. Son souvenir ne quitte pourtant pas Marie, qui de temps en temps le voit apparaître et chanter toujours la même chanson.

Dans la scène qui nous intéresse, nous voyons Marie prendre le tramway, discuter avec le conducteur, entendre soudainement les sirènes d'avertissement, et ensuite :

Tout à coup le ciel s'éclaircit et les bombes tombent. Marie prend peur, panique et se couche par terre en pleurant. Le conducteur la soulève.

Le Conducteur. – On va se cacher dans le Musée d'Art, il y a une cave.

Sous la pluie des bombes, Le Conducteur et Marie courent vers l'abri. Marie est prise de panique, elle pleure et crie. Le Conducteur la fait asseoir par terre. Les bombes tombent. Il y a encore du monde qui se cache avec eux.

[...]

Dans la panique générale, Benni apparaît à Marie. Il entre tranquillement et la tient dans ses bras pendant que les bombes tombent. Il lui chante sa chanson¹.

1. Andra TEEDÉ, *Esimene armastus*, p. 44-45. Dans le cas des textes du corpus qui sont disponibles sous forme électronique à l'Agence Théâtrale de l'Estonie, nous référons au numéros de page du fichier.

C'est, dans notre corpus, la seule scène que nous ayons trouvée qui représente une scène violente s'élevant au niveau de la mémoire collective et qui soit explicitement inscrite dans le texte sous forme de didascalie. Et même dans ce cas-là, on voit à quel point la violence est atténuée : nous avons déjà évoqué le contexte ludique et humoristique du cadre général ; sur le plan concret, on remarque qu'il n'y a aucun mort, même pas de blessé, l'origine de la violence n'est pas représentée, et la scène est rapidement transposée dans un abri où l'on trouve un personnage fantasmagorique et protecteur. En fait, il ne s'agit pas vraiment d'une scène de violence, mais plutôt d'une scène de danger et de peur, et tout porte à croire que cette scène historique de violence se transforme en une métaphore de l'amour protecteur. Cela est bien évidemment conforme à l'intention du texte que nous avons signalée plus haut et ne mériterait pas autant d'attention si nous n'en trouvions pas une autre.

Il s'agit cette fois d'un monologue long d'une page et demie qui, stylistiquement, par une certaine maladresse de la composition et une sorte d'égarément dans la pensée, semble être très proche du témoignage original et a sans doute subi très peu de remaniements de la part de l'auteur. Le monologue débute d'une façon très brusque, sans préparation :

Mon premier amour est toujours là, toujours là. Car il a été emporté. La Sibérie l'a emporté. Mais quand l'amour est court, il reste dans ton âme. On aime une seule fois, la première. Ce qui m'est arrivé¹.

L'expression très poétique – « la Sibérie l'a emporté » – frappe directement le public dans sa force totalisante et ne permet à personne de rester à l'abri. Contrairement à la scène évoquée plus haut, il ne s'agit pas d'un amour anecdotique entre deux jeunes personnes, mais ici toute la communauté est engagée puisque tout le monde comprend immédiatement de quoi on parle. On ne pointe aucune personne coupable, aucune idéologie oppressive, aucun régime assassin : l'auteur du crime est désigné par le même mot que le lieu du crime. L'effacement du sujet réel de la phrase, qui

est remplacé par le complément circonstanciel, crée un vertige tautologique qui rend cette phrase terrifiante. On voit à quel point le dispositif théâtral choisit une scène violente et dialoguée afin de présenter l'idée de la protection et que, au contraire, on choisit le récit – un monologue – quand on veut transmettre l'idée de la terreur.

Pourtant, ceci ne se passe pas toujours si facilement. Nous allons étudier deux cas de figure où le récit a du mal à se construire. Il s'agira tout d'abord d'une pièce qui s'intitule *Les Pions* (Ugala, 2019). Elle est adaptée et mise en scène par Taago Tubin à partir du roman d'Eno Raud, paru en 1968 et considéré comme une œuvre très audacieuse pour l'époque. Comme c'est aussi le cas dans certaines autres pièces de notre corpus, l'histoire qui nous est racontée se focalise sur les partisans estoniens des années 1940 et 1950, appelés les « frères de forêts » (comme dans d'autres pays baltes). Cette fois-ci, on suit le destin de trois Estoniens partis en Finlande² lutter contre l'armée soviétique, ce en quoi ils signent leur arrêt de mort si jamais ils devaient tomber dans les mains du pouvoir en place. Comme le constate le personnage principal, Valdur : « On peut excuser l'armée allemande du fait de la mobilisation forcée – l'armée finlandaise, non –, et, de plus, revenir volontairement en Estonie pour lutter contre les Russes : c'est le péché mortel³ ». Séparés de leur unité et restés de l'autre côté du front, ils demandent asile dans une ferme, pour finalement se cacher dans un bunker construit dans la forêt.

À l'encontre de la ligne idéologique officielle de l'époque, le roman ne les présente pas comme des

2. À peu près 3 000 volontaires estoniens ont rejoint les troupes finlandaises en 1943. Il faut préciser que dans la tradition, ce choix est habituellement considéré comme une sorte de paiement d'une dette d'honneur auprès des Finlandais, qui étaient venus soutenir l'armée estonienne dans la guerre d'indépendance en 1918, mais aussi comme un choix noble qui permettait de riposter contre l'ennemi sans entrer dans l'armée allemande. Si les intentions des Soviétiques ont pu semer quelque confusion en 1940, trois ans plus tard il n'y avait plus de doute sur la vraie nature du régime stalinien. L'auteur avait choisi ce cas de figure astucieusement, car il crée une situation désespérée pour ses personnages tout en évitant de leur coller l'étiquette de collaborateurs des Nazis.

3. Taago TUBIN, ENO RAUD, *Etturid*, p. 2.

1. *Ibid.*, p. 11.

criminels qui tuent et menacent de paisibles villageois. L'histoire se focalise entièrement sur le destin des Estoniens et sur leur choix qui, comme un jeu de dominos, les conduisent à d'autres choix, encore plus difficiles : tout au début de la pièce, Valdur tue un soldat russe qui rôde autour de la maison, il finit par tuer August, le sergent de l'armée soviétique, qui le surprend dans les bras de sa sœur, Saima, ce qui déclenche l'enquête qui mène à l'arrestation, puis à l'assassinat de Agu. Heiki, le troisième compagnon, se tue.

Taago Tubin, dans son adaptation, et surtout par la mise en scène, comme le note un critique, rend les personnages originels de Raud, relativement schématiques et cyniques, considérablement plus humains, voire intellectuels¹, mais on voit que cela ne va pas forcément à contresens des intentions de l'auteur, qui avait nécessairement dû éviter de montrer trop de compassion à l'égard de ceux qui étaient des opposants armés au régime stalinien. De toute façon, dans les deux cas, on cherche à éviter de dépeindre les personnages comme criminels, sans pour autant les élever au statut de héros résistants. Même si les historiens attribuent aujourd'hui un rôle important à la résistance dans la construction de la mémoire collective, qui cherche à se conforter dans l'idée d'une soumission non-acceptée, le nombre de victimes innocentes que les frères de forêts ont faites, directement ou indirectement, ne permet pas de qualifier leurs activités sans ambiguïté. Une fois de plus, le théâtre cherche à dépasser les stéréotypes en brouillant les identités des personnages, en les plaçant dans une situation cornélienne. La guerre fratricide est littéralement posée devant nos yeux quand Valdur tue August, qui avait choisi (ou avait été forcé de choisir) le camp adverse et qui, dans le cours normal de l'Histoire, aurait pu devenir son beau-frère.

La pièce représente des scènes ouvertement violentes : les épisodes homicides, quand Valdur tue le soldat russe et son compatriote August, sont directement montrés sur la scène ; il y a une autre scène où Agu, le plus âgé et le plus dur des

trois, bat jusqu'au sang Heiki, qui donne les signes de faiblesse et d'abandon ; on n'assiste pas directement au suicide de Heiki, mais le public découvre son corps, sous les yeux de Valdur, dans la scène finale. La violence des protagonistes, qui n'est certes pas gratuite, est manifestement disproportionnée. Cela empêche d'une part l'identification trop forte avec les personnages et, d'autre part, tout à la manière d'une tragédie classique, mène le spectateur vers l'acheminement de l'action vers une catastrophe inévitable. Ce ne sont pas les accidents circonstanciels ou le caractère d'un tel ou d'un autre qui causent la violence, mais les hommes sont devenus des instruments impuissants d'un Mal qui s'est introduit dans le pays. Le soldat qui se bat pour son pays ne peut être, devant son agresseur, qu'un lâche ou un héros, il n'y a pas de juste milieu. Le dispositif scénique choisi ici devient donc lui-même une sorte de symptôme du dispositif du récit qui se cache derrière. La scène devient violente car le récit qui relèverait les vraies causes de la violence est un récit interdit.

On assiste en revanche à un dispositif tout à fait opposé dans *La Tombe de la peste* (Ugala, 2020, mise en scène par Priit Pedajas), d'après le roman du même nom d'Ene Mihkelson (2007). Souvent comparé au roman *Purge*² de l'écrivaine finlandaise Sofi Oksanen, publié un an plus tard, on y voit également, dans une province estonienne, une confrontation de deux générations, représentées par deux femmes, une plus jeune et l'autre, sa tante, qui, ayant vécu tout au long des années difficiles, n'a pas l'âme sans tache. Chez Mihkelson, c'est l'histoire d'un enfant abandonné par sa mère qui part avec le père, un frère de la forêt – celui-ci, ayant été enrôlé de force dans l'armée allemande, n'a d'autre choix que se cacher. À la différence de *Purge*, comme le remarque également la critique, « il n'y a pas de polarisation propre au mélodrame, il n'y a pas de héros ni de méchants que l'on peut diviser en innocents et coupables sous un œil qui

1. Valle-Sten MAISTE, « Araverelise sotsi mõtteid metsavendlustest », le 30 avril 2019 <<https://kultuur.err.ee/934989/arvustus-araverelise-sotsi-motteid-metsavendlustest/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Traduit en français par Sébastien Cagnoli, publié en 2010 chez Stock, le roman a reçu de nombreux prix dont le Prix Femina étranger.

juge¹. » La narratrice, Mina², vient, au bout de nombreuses années, retrouver sa tante pour lui demander des comptes. Avant tout, c'est le silence couvrant toute cette longue période qui lui pose problème : pourquoi personne n'a-t-il jamais raconté ce qui s'est passé ? On découvre que, tout au long de sa vie, la tante a sans cesse eu recours à la trahison, non pas (toujours) par méchanceté naturelle ou par un intérêt matériel quelconque, mais principalement, comme elle dit, « pour survivre ». C'est ainsi qu'elle se désigne elle-même : « la survivante », contrairement aux autres qui ont péri à cause d'elle et n'ont pas été, selon ses termes, « de type survivant ». Le roman aussi bien que la pièce adoptent ici une forme dialogique qui varie constamment entre confession et auto-défense, entre interrogation et écoute.

Pourtant, le dispositif mis en place par l'adaptateur et metteur en scène Priit Pedajas change radicalement celui du roman car il élimine les réflexions et les commentaires de la protagoniste en lui attribuant un rôle secondaire dans la pièce. Le texte romanesque autobiographique où la narratrice (et l'auteure) cherche à comprendre sa propre histoire et à travailler ses propres traumatismes, devient le récit où le rôle principal appartient désormais à la tante, Kaata. Ainsi le regard de la narratrice est remplacé par celui du public, à qui il revient maintenant d'essayer de comprendre et de juger les actes, si nécessaire. Une histoire personnelle et individuelle symbolisant, bien évidemment, dans le roman, le destin de tout un peuple, devient plutôt ici une demande de comptes d'une génération face à une autre. Dans le cas des *Pions*, le récit qui fait scandale a trouvé son expression dans l'image, ici, par contre, on le fait surgir avec force. Kaata, sur le plateau du théâtre, faisant face aux regards questionneurs des spectateurs, doit parler.

1. Karin ALLIK, « Lahtikaevamine ja lepitus kahes vaatuses », le 2 septembre 2020 < <https://kultuur.err.ee/1130492/arvustus-lahtikaevamine-ja-lepitus-kahes-vaatuses/> >, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. C'est le nom de la jeune fille dans la pièce, qui correspond au pronom personnel tonique de la première personne en estonien ('Moi').

Représenter l'autre : la mise en abyme

Dans les exemples précédents la terreur soviétique se manifeste sous forme d'une menace abstraite, omniprésente et fatale. L'Histoire du peuple estonien est de ce fait mise au premier plan, unie dans sa qualité de tragédie d'une communauté précise. Mais comme nous l'avons déjà vu, les lignes de démarcation ne sont pas très claires. D'autres pièces attirent notre attention du fait que les identités peuvent être dédoublées, non seulement au sein d'une même communauté, mais aussi dans les relations intercommunautaires.

*La Maitresse de la pierre du corbeau*³ (Endla et Kuressaare Teater, mise en scène par Peeter Tammearu en 2017) est une pièce de Andrus Kivirähk. Comme il a coutume de le faire, l'auteur mélange la réalité avec le surnaturel⁴, en introduisant des éléments folkloriques dans le monde quotidien de la campagne estonienne. À sa façon très personnelle, qui rappelle une sorte de réalisme magique, il déforme parfois légèrement, parfois radicalement, la représentation habituelle que nous avons des créatures ou des objets, créant ainsi un univers fictionnel qui est à la fois familier et étrange pour le lecteur, mais qui est très cohérent aux yeux des personnages.

Ici, par exemple, il introduit le personnage folklorique du *Vanapagan* (Diable)⁵, mais à l'inverse de la tradition, celui-ci est représenté comme une créature aphasique et complètement inoffensive, de surcroît blessée dans un accident,

3. *La Pierre du corbeau* (1931) est un recueil de contes pour enfants de Juhan Jaik, qui a inspiré l'auteur. La pierre en question est une pierre magique que l'on peut trouver dans le nid des corbeaux et qui exauce les désirs de celui qui la possède.

4. Plusieurs œuvres de Kivirähk sont traduites en français, notamment les romans *L'Homme qui savait la langue des serpents*, en 2013 par Jean-Pierre Minaudier, et *Les Groseilles de novembre* par Antoine Chalvin en 2014, aux éditions du Tripode. Il est aussi un prolifique auteur de théâtre.

5. Littéralement Vieux-Pâien, on peut le traduire par le Diable, mais aussi par l'Ogre, car il se laisse facilement mystifier, même s'il lui manque totalement la tendance anthropophage ; la plupart des contes dans lesquels il apparaît dans le folklore figurent dans le catalogue d'Arne-Thompson sous cette dénomination. En estonien, il existe également un autre mot, *Kurat*, réservé pour un personnage plus nettement diabolique.

quand Ilse, la protagoniste, le ramène chez elle sans savoir à qui ou à quoi elle a affaire. Sa nature maléfique apparaît au moment où il aperçoit un dessin de Staline qu'Ilse est en train de finaliser : à la grande surprise de tous, cette tête moustachue a un effet aphrodisiaque sur lui, puisque, apparemment, le tableau a de fortes ressemblances avec des femelles de son espèce.

Ilse, jeune femme avec peu d'expérience, imaginait tout au début qu'au lieu d'un *vanapagan* elle avait sauvé un frère de forêt, et au fur et à mesure que la pièce avance, le public apprend avec elle comment faire la différence : les *vanapagan* ne font de mal à personne, ils sont d'ailleurs végétariens et paressent dans les bois ; les frères de la forêt, par contre, comme leur nom s'y prête, sont des créatures très dangereuses pour tout le monde, et comme ils ne viennent jamais sur scène, ils restent jusqu'à la fin mystérieux pour le public. Vers la fin de la pièce on apprend que notre *vanapagan* a été tué par les frères de la forêt avec Eduard Veski, un milicien manchot qui vient régulièrement faire sa cour à Ilse.

On serait tenté de caractériser ces quelques exemples, auxquels on pourrait rajouter de nombreux autres, tant cet univers est riche et décalé, d'absurde et de fantastique, mais on est en réalité loin de l'un comme de l'autre. Ou, plus précisément, les notions d'absurde et de fantastique ne suffiront pas. Ici comme ailleurs, derrière l'humour et l'imagination débridés de l'écrivain se trouve un monde cohérent, mais comme la thématique est politique, cette cohérence devient également politique.

La jeune Ilse découvre le monde social autour d'elle de la même façon qu'elle découvre la forêt des légendes : les deux sont incompréhensibles, irrationnels et dangereux. Ce qui permet à l'auteur de les traiter sur un pied d'égalité : les réussites stakhanovistes sont aussi magiques que dans n'importe quelle légende ; les tracteurs sont tous cassés, sans exception, comme c'est seulement possible dans un conte de fées ; le Diable perd sa force, s'humanise, puisqu'il est remplacé par Staline. Ainsi, on voit comment un monde nouveau tente de remplacer l'ancien, comment la mythologie soviétique tente de remplacer celle qui est vieille de nombreux siècles, et le diable est littéralement tué par ces nouvelles créatures que sont les

frères de la forêt. Ilse, détentrice de la pierre magique, est, elle aussi, menacée : le Président du kolkhoze, Kuremeri, lui demande de faire attention : « [Cette pierre] est de la pure sorcellerie, mais la sorcellerie n'existe pas dans l'Union soviétique. Dieu n'existe pas et la sorcellerie n'existe pas. Les deux vous envoient prison.¹ » Dans cette formule, toute l'hypocrisie et la monstruosité du régime se révèlent : dire à propos d'une chose qu'elle « n'existe pas » signifiait, en Union soviétique, exactement le contraire : que cette chose justement existe, mais qu'elle doit être éradiquée, détruite, anéantie...

Ici, le dispositif théâtral n'est guère différent de celui proposé par le roman, mais sa théâtralité le rend particulièrement efficace sur la scène. L'auteur (qui par ailleurs écrit aussi directement pour le théâtre) donne aux éléments fantastiques une allure réaliste et présente les éléments réalistes comme s'ils étaient de l'ordre de l'irréel. La mise en abyme qui y prend place est déroutante car le spectateur perd constamment le fil : est-ce le régime stalinien qui est réfléchissant et le monde féérique réfléchi, ou est-ce l'inverse ? Ainsi les deux mondes sont mis au même plan : ils sont les deux à la fois inoffensifs et mortels. Le théâtre déconstruit la terreur en la ridiculisant mais sans la rendre banale.

Dans le cas suivant, nous avons affaire à un procédé semblable, sauf que c'est la mise en scène et non le texte qui déclenche le dédoublement des identités. La pièce d'Ivar Põllu *BB apparaît la nuit* (mise en scène par l'auteur lui-même et Mart Koldits de Von Krahli Teater et Tartu Uus Teater en 2017) se base sur un roman-douffiction de Mati Unt (*Brecht apparaît la nuit*, 1997) qui raconte l'exil de Bertolt Brecht chez Hella Wuolijoki, écrivaine finlandaise d'origine estonienne, notamment en juin 1940 quand l'Estonie a été occupée et annexée par l'Union soviétique. L'auteur s'intéresse ainsi aux événements survenus des deux côtés du golfe de Finlande, qui sépare les deux capitales, distantes de 80 km.

Le spectacle itinérant a deux points de départ, Tallinn et Tartu, les deux plus grandes villes d'Estonie, pour mener les spectateurs en train jusqu'à

1. Andrus KIVIRÄHK, *Kaarnakivi perennaine*, p. 26.

Tapa, la ville-garnison, qui se trouve quasiment au milieu de la route (à 1h et 1h30 de voyage respectivement). Le spectacle commence, bien entendu, déjà dans le train, où les spectateurs, portant des casques, assistent à une première partie radiophonique. Arrivé à Tapa, le public descend du train et se trouve amassé sur le quai de la gare qui représente le lieu, impressionnant, d'un tournage cinématographique – avec cette astuce, les spectateurs deviennent malgré eux, immédiatement et automatiquement, figurants de masse d'un grand film historique censé raconter les événements de 1940. En suivant les instructions de comédiens qui jouent le rôle de l'équipe de tournage (avec le réalisateur, les assistants, les techniciens et aussi les « stars » des rôles principaux, tel le Président de l'Estonie de l'époque), le public assiste au spectacle d'une manière interactive : dans une scène on l'incite à saluer avec des cris de joie l'arrivée des communistes russes « révolutionnaires » ; dans une autre on sépare les hommes des femmes de sorte qu'ils se voient endosser le rôle des déportés, prêts à monter dans un train pour la Sibérie.

Le dispositif scénique sous forme de mise en abyme, qui fait naturellement un clin d'œil à l'effet de distanciation de Brecht en obligeant le spectateur à quitter son rôle passif dans son fauteuil confortable de consommateur du spectacle, s'avère très fécond. D'une part, nous y trouvons la métaphore de l'embarquement historique : le spectateur se trouve mis dans une situation historique (dans la définition de Sartre à laquelle nous nous sommes référé plus haut), et sans vraiment comprendre son rôle exact, sans savoir ce qui va arriver, sans pouvoir prendre parti, la seule chose qui lui reste, c'est de suivre les ordres de ceux qui le manipulent sans arrêt. À partir du moment où on l'invite à interrompre le discours du Président, comme en témoigne une spectatrice, il le fait avec enthousiasme, « le froid glacial et le vent perçant contribuant à la haine des classes¹ ». Ce n'est qu'ultérieurement, en rentrant, que le spectateur réalise à quel point l'aveuglement, l'euphorie de

masse et la manipulation peuvent égarer une personne dans des moments cruciaux de l'Histoire, résume la critique².

Deuxième moment intéressant : la couche supplémentaire imposée par la composante cinématographique. D'une part, le fait que l'on attribue au spectateur le rôle du figurant induit une meilleure manipulation : le spectateur criant des atrocités ne le fait pas en son propre nom, mais comme s'il jouait un personnage. Sauf que, une fois de plus, il comprend rétrospectivement qu'il ne l'a pas été : le tournage fut un canular et aucun film ne sera réalisé. Le public fait donc l'objet d'une double fabulation. D'autre part, comme le note justement une critique :

Si on veut, on peut y voir un avertissement de « hollywoodisation » de la souffrance, surtout à un moment où plusieurs films évoquant les années 1940 et 1950 viennent de sortir ou sont en cours de réalisation. On n'y peut rien, la représentation de la terreur politique du xx^e siècle est de longue date un des champs privilégiés du cinéma³.

Le théâtre, tout comme le roman de Mati Unt, tente d'éviter les oppositions binaires, en montrant le désarroi dans lequel se trouvaient les Estoniens en 1940, surtout quand ils avaient des opinions politiques de gauche et espéraient sincèrement une vie meilleure après la fin du capitalisme oppresseur, et qu'ils voyaient la mise en place d'un régime de terreur. Le dispositif théâtral, ici, est littéralement physique et inversé : c'est moins les comédiens qui représentent les acteurs de l'Histoire, y compris les acteurs de la terreur, que le public.

L'image symbolique du train est donc tout à fait caractéristique de la période de l'après-guerre. Comme on le sait, la migration, d'une manière générale, a été utilisée partout en U.R.S.S. comme arme pour lutter contre la résistance des « nationalismes ». Ainsi l'Estonie (à côté des déportations, voir note II), qui était une région naturellement attractive par sa qualité de vie et où la pénurie de main d'œuvre était réelle, a subi, poussée par une orchestration politique

1. Commenté par Railī NUGIN dans Linda KALJUNDI, Keiu VIRRO et Railī NUGIN, *Vikerkaare teatriblogi. BB ilmub õösel*, le 22 décembre 2017 <<https://kultuur.err.ee/650306/vikerkaare-teatriblogi-bb-ilmub-ooisel/>>. Consultée le 20 janvier 2024.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, commenté par Linda Kaljundi.

consciente, une immigration massive¹. Pourtant, à l'encontre de ce que le régime stalinien espérait, et comme cela s'est davantage produit dans d'autres « républiques » où les similitudes linguistiques et culturelles s'y prêtaient mieux, l'assimilation n'a pas eu lieu. Les centaines de milliers de russo-phones n'avaient aucune motivation à apprendre une petite langue compliquée et à s'intégrer dans une culture qu'ils considéraient (sauf, bien sûr, une intelligentsia russe très minoritaire) comme inférieure. Avec la même attitude méprisante réciproque², la communauté estonienne s'est isolée de son côté autant que possible, ce qui fait que même aujourd'hui, après trente ans d'une politique active de l'État en vue de l'intégration, le rapprochement se fait très difficilement. Il va de soi que le théâtre ne reste pas à l'écart de cette particularité de la société, où une grande partie de la population porte la marque d'une injustice historique, mais sait ne pas en être coupable.

Un certain nombre de spectacles cherchent directement à poser cette problématique de l'intégration ; c'est le cas, par exemple, la production de Paavo Piik et Mari-Liis Lill *Du second coup d'œil* (Linnateater et Vene Teater en 2016), où les comédiens estoniens et russes échangent leurs propres expériences sur les rapports entre les deux communautés, les différences mémorielles et culturelles. Mais comme un des metteurs en scène le mentionnait lors d'une interview, leur objectif n'a pas été de lancer un débat politique qu'ils

considéraient comme usé et sans issue, mais plutôt de mettre l'accent sur les histoires individuelles afin de trouver de l'empathie les uns envers les autres³.

Une des auteures de notre corpus, qui se différencie avec ses spectacles très engagés⁴, est Youlia Aoug, actrice, auteure et metteuse en scène russe ayant des origines estoniennes. Sa pièce de théâtre *Ma grand-mère estonienne* (R.A.A.A.M. et Vaba Lava, 2019) est une pièce autobiographique, qui raconte son périple judiciaire⁵ pendant sept ans contre le ministère estonien de l'Intérieur, qui avait contesté à plusieurs reprises devant le tribunal son certificat de nationalité estonienne, délivré par un juge puis retiré par un autre, jusqu'à ce que la cour suprême décide définitivement de le lui retirer.

La complexité de l'affaire vient du fait que la protagoniste a reçu la nationalité estonienne, puisque ses grands-parents avaient été naturalisés en 1918, mais que ces derniers ont quitté l'Estonie dès 1920 pour la Russie. Youlia, appelée « La Visiteuse » dans la pièce, est née et a vécu toute sa vie en Russie, en rendant régulièrement visite à sa grand-mère qui est retournée en Estonie en 1965 ; son grand-père, lui, communiste convaincu, avait malgré cela été exécuté en 1938. La pièce pose explicitement la question des relations politiques entre l'Estonie et la Russie : si les grands-parents avaient émigré en Occident ou si elle-même ne vivait pas en Russie, suppose l'Avocat, la Visiteuse n'aurait pas été privée de sa nationalité. Pour conclure : « L'AVOCAT. – Cela ne devrait pas avoir d'importance. Mais c'est le cas. Surtout après

1. Si en 1945, tout juste après la guerre, on ne compte en Estonie que 809 000 habitants, on en trouve 1 013 000 cinq ans plus tard ; de 1950 à 1989, la population augmente de 553 000 habitants, dont 330 000 directement du fait de l'immigration. Il faut signaler parmi eux 70 000 « Estoniens de Russie » (qui pour des raisons politiques avaient fui l'Estonie après l'indépendance) qui retournent ou que l'on fait retourner en Estonie après la guerre. La pièce *La Fête de St Jean* de Mari Lill et Paavo Piik (2018) est inspirée des interviews avec ceux qui sont demeurés dans ces villages estoniens de Sibérie, fondés après la Révolution de 1917.

2. De nombreuses légendes montrent à quel point les Estoniens souhaitaient se conforter dans un sentiment de supériorité culturelle, plus particulièrement occidentale. Ainsi, on raconte encore de nos jours que les épouses des officiers soviétiques, d'origine de la Russie profonde, se promenaient dans la rue en sous-vêtements puisqu'elles auraient été incapables de faire la différence entre une robe et une combinaison.

3. Veiko MÄRKA, « Integratsioon. Teater või tegelikkus? », *Eesti Päevaleht*, le 25 avril 2016. <<https://epl.delfi.ee/artikkel/74326645/integratsioon-teater-voi-tegelikkus>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

4. Sa pièce intitulée *Va te faire f***, la guerre. Lettres du front* (2022), créée quelques mois après l'invasion russe massive en Ukraine, se base sur la correspondance de l'auteure avec ses amis qui se cachaient en même temps sous les bombes. C'est une des rares productions consacrées directement à la guerre en Ukraine, à côté de *Guerre et Paix* (2023) du metteur en scène polonais Jakub Skrzywanek, qui se penche d'une manière générale sur les traumatismes des anciens combattants.

5. Nous nous basons sur les informations qui proviennent de la pièce et des interviews avec l'auteure ; nous n'avons pas cherché à vérifier l'exactitude de ces propos.

2014¹. Je suis désolé. Vous auriez pu renoncer à la nationalité russe², mais vous ne l'avez pas fait³. »

Il faut voir dans cette pièce beaucoup plus qu'une sorte de règlement de comptes avec la justice : c'est toute la complexité identitaire d'une grande partie de la population qui se trouve mise en tension, puisque les frontières qui séparent les deux communautés ne sont pas les mêmes que celles qui séparent les deux pays. La pièce raconte la longue histoire d'une famille à plusieurs identités mélangées⁴ et met en évidence à quel point la guerre bouleverse les repères habituels et renverse les certitudes.

Le dispositif théâtral est assez complexe. La pièce se joue en alternant les passages en estonien et en russe, surtitrés, pour s'adresser à deux communautés qui n'entendent pas la langue de l'autre, mais cela ajoute un effet de réel et renforce l'aspect documentaire qui, de surcroît, est tangible du fait de l'usage des photos et des documents projetés sur l'écran ; on peut également supposer que les souvenirs d'enfance (la vie à la campagne, la nourriture, le chien) que décrit la protagoniste sont authentiques. On ne cache pas non plus les côtés sombres de l'histoire : le rôle du grand-père, par exemple, lui-même membre des tribunaux d'exécution et envoyant des innocents à la mort avant d'être à son tour exécuté par la même « commission des affaires spéciales ».

La pièce, particulièrement grâce à certaines solutions de mise en scène, évite néanmoins que ce témoignage, proposant au spectateur de nouer un pacte autobiographique, devienne une conférence sur l'Histoire. L'auteure, qui est pourtant elle-même actrice, ne monte pas sur la scène, mais confie son rôle à Mirtel Pohla, qui joue le person-

nage avec une certaine distanciation, sans trop chercher à créer une illusion d'identification⁵, et son image est projetée à l'écran avec les photos authentiques de la grand-mère jeune – celle-ci jouée par Kaie Mihkelson, qui parle d'elle-même dans certaines scènes à la troisième personne. La toute première scène est déjà une mise en abyme : la Visiteuse répond aux questions du Journaliste sous la lumière artificielle d'un tournage pour la télévision.

On voit que le théâtre cherche ici à éviter deux pièges : d'une part, le danger de créer une illusion dramatique et mimétique, et par là de rendre la tragédie historique purement anecdotique, et, d'autre part, le risque, en faisant usage du raisonnement et de la démonstration, de devenir un discours politique et militant. L'impossibilité du théâtre purement autobiographique fait que le personnage, représenté sur scène par un comédien, soumis aux règles de la double énonciation, est toujours porteur d'identités multiples. En l'occurrence, la double identité de l'auteure est mise en évidence par le dispositif théâtral et la mise en abyme. Ce dévoilement est ajusté aux deux communautés auxquelles on s'adresse, montrant à la communauté russophone que la nationalité et l'identité estonienne ne sont pas seulement l'affaire des « autres », mais les concernent directement, et réciproquement pour la communauté estonophone.

Un autre exemple du mélange des identités qui choisit un dispositif de mise en abyme est une production théâtrale collective. Sous la direction de Dmitry Egorov (de Russie), une équipe internationale – Danila Privalov (Russie), Andres Popov (Estonie), Alexandr Chpilevoy (Lithuanie) et Dan Jeršov (Estonie) – a pendant plusieurs années collecté (ou, faudrait-il dire, a essayé de collecter) des témoignages des anciens employés du KGB. La pièce, intitulée *Quelqu'un du KGB* (Vaba Lava et le Musée National de l'Estonie, 2021), reconstitue le déroulement de l'enquête, à partir des recherches menées par l'équipe, basées principalement sur le bouche à oreille (car quel-

1. Après le début de la guerre en Ukraine en 2014 et l'annexion de la Crimée, les relations entre la Russie et l'Estonie se sont considérablement détériorées ; depuis 2022, aucun visa de longue ou de courte durée n'est délivré pour les citoyens russes, sauf dans un certain nombre de cas d'exception.

2. La loi estonienne interdit la double nationalité, mais nul ne peut être déchu de la nationalité estonienne qui lui revient par la naissance.

3. Julia AUG, *Minu Eesti vanaema*, p. 5.

4. Youlia Aoug continue sa quête identitaire personnelle l'année suivante avec la pièce intitulée *Maman, est-ce que notre chat est Juif* (2021).

5. Margus MIKOMÄGI, « Kui kerge on olla venelane », *Maaleht*, <<https://maaleht.delfi.ee/artikkel/120263722/margus-mikomagi-kui-kerge-on-olla-venelane>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

qu'un connaissait toujours quelqu'un, etc.), jusqu'à la reconstruction scénique des appels téléphoniques et des interviews avec ceux qu'ils ont pu retrouver et faire parler. Comme dans le cas de l'exemple précédent, les auteurs deviennent personnages de leur propre histoire, mais sont représentés par les comédiens et dans une langue différente de l'écriture initiale. Ayant recours à une abondante auto-ironie, la pièce nous montre l'échec de l'entreprise : aux enquêteurs répondent silence, reniements, autojustifications naïves et maladroitement, tentatives de contournement, blagues, anecdotes sans intérêt, discours vide et absurde. Le portrait de l'agent du KGB qui ressort de ces interviews frappe par sa ressemblance avec celui que fait Hannah Arendt d'Adolf Eichmann¹ : ce sont des personnes médiocres, banales, qui prétendent n'avoir jamais fait de mal à personne puisqu'elles étaient toujours du côté de la loi et faisaient seulement ce qu'on leur demandait de faire.

Néanmoins, quelques scènes de la pièce proviennent d'une autre source. Le journaliste russe Iouri Chtchekotchikhine² avait, dans les années 1990, mené une enquête similaire. Il a eu plus de chance, recevant une lettre exceptionnelle d'un ancien du KGB qui se distingue par une étonnante franchise. Cette lettre, présentée au public vers la fin du spectacle, explique littéralement ce qui précède : « Les employés du KGB étaient des personnes naïves, même primitives. Une personne intelligente est indépendante, donc imprévisible. Les intelligents n'ont jamais été admis au KGB³. » Pas paradoxalement du tout, la banalité, voire l'inoctensité amusante de ces personnes, devient terrifiante et se dissipe ; on comprend que le Mal n'a pas besoin d'une armée de monstres et qu'il lui suffit de la bêtise et de la médiocrité des hommes simples. Ce sentiment est renforcé par quelque chose d'autre, qui flotte dans l'air et qui est commun à tous les interviewés : c'est une vague peur, non pas la peur d'être punis par le nouveau régime pour ce qu'ils ont fait, mais la peur

ancienne qu'ils ont ramenée de leur époque et qui ne les avait jamais quittés. Pour souligner que cette peur n'est pas sans fondement, la pièce fait part, tout à la fin, de l'empoisonnement de Chtchekotchikhine en 2003, attribué au FSB. Le lendemain de l'invasion massive de la Russie en Ukraine, en février 2022, le spectacle est retiré de l'affiche pour cause morale⁴.

Dans ce contexte, il faudrait parler d'un autre spectacle qui, pour la même raison, a créé la polémique : il s'agit d'un *one-man-show* de Margus Tabor (de Ugala), créé en 2021 et intitulé *Et Margus, de l'armée soviétique*. Comme le titre l'évoque, le spectacle se base sur les lettres que l'auteur-comédien avait écrites pendant son service militaire et qu'il avait gardées. L'affiche du spectacle représente une photo du protagoniste en uniforme de l'armée soviétique, ce qui a fait réagir de nombreuses personnes demandant si cette thématique est acceptable dans les nouvelles circonstances. L'équipe de la production répond en précisant qu'après une longue réflexion, ils auraient décidé de ne pas arrêter les représentations car la pièce met en scène principalement « la jeunesse d'une génération, l'éloignement du foyer et des amis », et que la pièce aurait un angle nouveau, mais toujours pertinent. Se moquer de l'armée russe « ne fait aucun mal », ajoute la productrice⁵.

Difficile de dire si, dans le premier cas, on a abandonné le spectacle parce qu'il s'agissait d'une production internationale et plus militante, tandis que l'autre a pu continuer parce que plus léger (et

4. Dans un communiqué le théâtre fait savoir : « Mais aujourd'hui, la troupe de *Vaba Lava* ne peut rien trouver de drôle dans le KGB, alors qu'un des membres de cette organisation criminelle n'a pu, pendant des années, comprendre les valeurs du XXI^e siècle et a commencé une guerre avec un voisin pacifique. Les assassins du KGB sont toujours en action et le monde entier en souffre. » <<https://teater.ee/uudised/vaba-lava-peatab-etenduste-andmise-lavastusega-keegi-kgbst/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

5. Inga LILL, « Kas nõukogude armee mundris Margus Tabori etenduse plakat on kohane ? », *Maaleht*, <<https://teater.ee/uudised/vaba-lava-peatab-etenduste-andmise-lavastusega-keegi-kgbst/>>. Dans les médias sociaux on rajoute, tout de même, pour éviter toute ambiguïté, au spectacle un sous-titre qui fait allusion au fameux dicton sur les navires de guerre russes. <https://www.facebook.com/events/4962250550496002/4962250583829332/?active_tab=about>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

1. Annah ARENDT, *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal* (1963), Anne Guérin (trad.), Paris, Gallimard, 1991.

2. Юрий ЩЕКОЧИХИН, *Рабы ГБ. XX век. Религия предательства*, Самара, Федоров, 1999.

3. Danila PRIVALOV, Andres POPOV, Alexandr CHPILEVOY, Dan JERŠOV, *Keegi KGBst*, p. 30.

donné sur une île, pour une communauté restreinte), mais ce qui importe avant tout, c'est de constater que dans les deux cas la question morale s'est posée immédiatement. On voit à quel point il est difficile de parler de la période soviétique avec humour, car le risque de tomber dans l'adoucissement est grand ; se moquer d'un criminel peut le rendre plus humain, créer de l'empathie ou même de la compassion, et donc minimiser les crimes commis par lui-même et par l'organisation qu'il représente.

Il y a de nombreuses pièces, dans notre corpus, qui pourraient provoquer des polémiques semblables si elles étaient encore programmées, mais comme ce n'est pas notre rôle de devenir un censeur amateur, nous n'en allons pas présenter de liste spéculative. Après tout, c'est la décision de chaque équipe de production elle-même, et de personne d'autre, d'évaluer si, dans un monde qui a changé, le message que délivre un spectacle est toujours conforme aux intentions initiales.

Nous avons pu voir, à travers ces quatre exemples, que quand il s'agit de situations délicates qui peuvent heurter la sensibilité des spectateurs, on met en avant les pouvoirs ludiques du théâtre : on utilise de l'humour absurde et de l'autodérision ; on fait confondre le Mal et le Bien ; les auteurs confient leurs propres identités aux mains des comédiens ; les spectateurs deviennent des acteurs ; le texte bascule d'une langue à l'autre. Les dispositifs choisis posent devant les yeux du spectateur la théâtralité de l'événement et soulignent que l'on est en train de jouer. Cela permet de réduire le plan politique afin que les spectateurs, surtout s'ils proviennent de communautés différentes avec des visions différentes, puissent laisser tomber leurs gardes pour un temps et grâce à cela avoir plus d'empathie les uns envers les autres.

Représenter le passé : l'écran de la nostalgie

Il reste une troisième catégorie, assez hétéroclite, constituée de pièces qui ont la particularité de ne pas aborder directement le Mal, mais de tenter de le contourner. Cette fois-ci, on éloigne directement le spectateur de ce que l'on lui représente en lui faisant comprendre que ce qu'il est en train de

voir se passe dans le passé et donc ne peut l'atteindre. Pour ce faire, on établit ce que l'on peut appeler un écran de la nostalgie. La meilleure façon de le faire, c'est de créer un dispositif qui est très visuel et qui du coup met l'accent non pas sur la parole (dialogue) mais sur le *milieu*.

Ainsi, par exemple, *Kadri* et *Belle-mère*, d'après les romans de Silvia Rannamaa, ou *Bataille*, d'après le roman de Kai Aareleid (la pièce est beaucoup moins violente que le titre¹ ne le laisse supposer), plongent dans une atmosphère familiale des années 1950-1960. Il est curieux que, dans les trois cas, il s'agisse d'adaptations de romans et que, dans les trois cas encore, l'histoire nous soit racontée à travers les yeux d'un enfant – une petite fille, en l'occurrence² – qui doit faire face au monde extérieur. Les romans de Rannamaa, écrits respectivement en 1959 et en 1963, sont plus anciens, celui de Aareleid (2016) est plus récent, mais les trois spectacles cherchent à nous faire imaginer ce que pouvait être l'atmosphère au sein de la famille, au travail ou dans la rue, à l'époque où évoluaient nos parents ou grands-parents. Cette tentative est déjà très visible au niveau de l'écriture (sujets de conversation de l'époque, expressions anciennes, références aux localités connues³), mais encore renforcée par le décor et les costumes (par exemple les uniformes scolaires), qui font appel d'une part à la mémoire collective, mais surtout à la mémoire individuelle du spectateur pour mélanger dans son imaginaire ce qu'il a lui-même vécu, vu sur des images ou

1. Le titre, inspiré du jeu de cartes du même nom, se dit en estonien *linnade põletamine* qui veut dire littéralement « brûlement de villes ».

2. La même thématique et le même point de vue sont adoptés par le film *Camarade enfant* (2018), qui se base sur deux romans autobiographiques de Leelo Tungal écrits en 2008 et en 2009.

3. Chez Aareleid particulièrement, ce procédé est volontaire et systématique : au cours de l'action, qui se passe à Tartu, on évoque sans cesse des lieux de la ville qui sont très connus, même de ceux qui n'y ont jamais vécu ; le résultat est que la visualisation des temps anciens se réalise d'une manière particulièrement efficace dans l'imagination du lecteur ou du spectateur, puisqu'elle s'appuie sur la réalité vécue de chacun. Maintes fois utilisé déjà par les romanciers romantiques, ce procédé n'est pas abondamment rencontré au théâtre, où l'on préfère l'espace concret du plateau, ici et maintenant.

entendu raconter par les générations précédentes. Le fait que la protagoniste soit toujours une petite fille permet une certaine naïveté du point de vue – on ne demande pas aux enfants d’être capables de distinguer à coup sûr le bien du mal, et on ne leur reproche pas d’être heureux, même si les temps sont durs. Il reste à savoir si l’on peut y voir une sorte de glorification des traumatismes du passé pour pimenter une vie ennuyeuse dans le monde contemporain, ce qu’ont insinué certains critiques¹, ou s’il s’agit au contraire – et c’est plutôt notre avis – d’excuser une génération sur qui pèse malgré elle cette culpabilité, bien connue des survivants, d’avoir vécu heureux, ri et aimé, quand les autres ont péri du temps de la violence injustifiée.

Une autre façon de faire référence au temps soviétique, c’est la musique dont on se sert abondamment dans de nombreuses mises en scènes. Il va de soi que cela sert à permettre une meilleure immersion dans le monde proposé sur scène, mais deux spectacles se distinguent sur ce point : *Le Blaireau malade* de Priit Põldma et *Les Rossignols du Kremlin* d’Ivar Põllu. Le premier raconte la création d’un groupe de rock dans une résidence universitaire et sa carrière à la fin des années 1960 ; l’autre, quasiment une comédie musicale, raconte la vie d’un formidable chanteur, Jaak Joala, appelé péjorativement à l’époque le « rossignol du Kremlin » à cause de son immense succès en Union soviétique dans les années 1970 et 1980. Les deux spectacles évoquent fortement la jeunesse d’un certain public, et utilisent par ailleurs la langue russe pour créer un effet de réel. La musique, placée ici au premier plan et non dans un rôle d’ambiance de fond, met en place pour le spectateur à la fois une distance, puisqu’elle sort le spectacle du cadre d’une représentation psychologique réaliste, et une immersion qui le fait voyager dans le temps, car il redevient auditeur d’un concert d’antan.

Avant de terminer, nous allons nous arrêter exceptionnellement, et quelque peu à contre-cou-

rant de notre objectif primaire, non à un texte, qui nous intéresse moins, mais à une mise en scène. La raison, c’est que le texte de ce spectacle ne touche pas majoritairement la thématique concrète de notre étude, mais est tiré d’œuvres littéraires et philosophiques (Nietzsche, Borges, etc.) abstraites, sur le thème de la mémoire. Ce sur quoi nous souhaitons attirer l’attention, cette fois-ci, c’est le dispositif théâtral mis en place par le metteur en scène Laur Kaunissaar. Le spectacle, intitulé *Je me souviens / je ne me souviens pas* (Kanuti gildi SAAL, 2021) guide son spectateur dans une excursion dans un immeuble au centre de Tallinn, où, après le changement de gouvernement orchestré par le régime stalinien en 1940, se trouvait le siège du Parti communiste, puis la police de sécurité nazie à partir de 1941, et après la guerre l’Institut d’Histoire du Parti communiste. En 1977, d’immenses archives du Parti Communiste y ont été installées, contenant les documents les plus secrets du parti, y compris les dossiers de tous les communistes. Jaak Allik, qui relate son expérience de spectateur, voit dans la salle où le public est finalement amené – « fermée au monde extérieur, avec des murs bas et mal éclairée » – une métaphore de l’Union soviétique. Le critique, dont la carrière dans le Parti est connue de tout le monde, avoue être entré, à la faveur de cette expérimentation du metteur en scène, en contact avec son « sentiment intérieur » d’ancien communiste². Il faut se demander avec lui quelle pouvait être l’influence du spectacle sur cette partie du public qui n’avait pas de relations personnelles avec le communisme, mais il est évident que le spectacle ne cherchait pas à donner une leçon univoque et universelle ; l’objectif, on le comprend, était de faire penser chacun, individuellement, à sa propre vie et à celle de ses proches. À la fin de la pièce, on fait sortir les spectateurs un par un, ce qui, symboliquement, comme le note Allik, nous rappelle la disparition de ceux qui nous quittent dans la vie et qui emportent leurs souvenirs avec eux.

1. Kaja KANN, « Õhkav unistus minevikuraskuste järele », *Postimees*, le 25 novembre 2019, <<https://www.postimees.ee/6834898/ohkav-unistus-minevikuraskuste-jarele/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Jaak ALLIK, « Kommunisti sisetunnet otsimas », *Sirp*, le 18 juin 2021 <<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/kommunisti-sisetunnet-otsimas/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

Conclusion

La convention d'après laquelle la violence ne devrait pas être montrée sur la scène de théâtre est depuis longtemps rompue. Pourtant, nous pouvons attester une quasi-absence de scènes violentes dans ces évocations de la terreur soviétique vécue par le peuple estonien. Pas de scènes de viol, de torture, de massacres ou d'autres atrocités qui ne seraient aucunement impossibles dans le théâtre, bien familier aujourd'hui avec les « leçons contemporaines d'anatomie pratiquées sur des corps violentés¹ ».

Deux principales raisons se sont dégagées lors de l'analyse de notre corpus : premièrement, il n'est pas si facile que cela de situer de l'origine du Mal, puisqu'il n'a pas de forme réelle. Même l'image de Staline peut plus prêter à rire que représenter les crimes de son régime. Il semble ainsi d'une manière générale que le théâtre préfère souvent adoucir les propos avec l'humour là où une réouverture des cicatrices risque de provoquer de nouvelles douleurs. Deuxièmement, il n'est pas si facile de distinguer les bons des méchants, puisque la ligne de démarcation ne divise pas les peuples et les nations. Il est frappant de constater à quel point le théâtre, à l'encontre du cinéma, n'évite pas seulement le spectaculaire de l'événement traumatisant – ce que l'on peut comprendre si on pense aux moyens techniques à la disposition de celui-ci – mais aussi la représentation de la lutte entre un Bien et un Mal. Il semble, au contraire, que l'on essaie constamment de flouter les frontières. Les rares représentants du pouvoir sont des agents du KGB ridicules ou des collaborateurs pitoyables (Kaata) ou même sympathiques, tués sans raison (August et Eduard) : tous plus victimes que bourreaux, mais pas victimes héroïques non plus. Ce qui se dégage, au final, c'est, d'une part, l'omniprésence de la terreur sans visage, et, d'autre part, la difficulté d'identifier la vraie victime, puisque chaque personne ayant vécu cette époque peut se sentir coupable pour de multiples raisons. Ce que le théâtre semble avoir fait pendant les cinq années étudiées

dans cet article, n'est donc pas condamner mais tenter de comprendre, non pas diviser mais consolider, non pas rappeler la peur mais la dissiper.

Le principal dispositif utilisé pour atteindre ces objectifs est celui du récit : on a affaire soit à des témoignages copieusement recueillis et documentés, soit à de libres souvenirs, tantôt ceux d'une autre personne, tantôt ceux de l'auteur lui-même. Ceci confirme les études précédentes sur la proximité du dispositif du récit et de la brutalité que nous avons mentionnées dans l'introduction. Cependant, notre intérêt se situait ailleurs : le théâtre, qui avant tout est censé *donner à voir*, doit trouver un dispositif nécessaire pour poser quelque chose devant les yeux du spectateur. Ainsi, nous avons vu un cas particulièrement intéressant où un roman écrit à la première personne (Mina) a été transformé en un quasi-monologue d'un autre personnage (Kaata), puisque celui-ci devenait plus important. Les témoignages de personnes souvent anonymes et déjà disparues sont mis en corps, ressuscités par le théâtre, et de ce fait le spectateur peut juger lui-même la personne en question, si nécessaire.

Et même si c'est le récit qui domine, on n'a pas abandonné l'ancienne forme du dialogue dramatique. Pourtant, on n'est presque jamais à la recherche de l'illusion et de l'immersion propres au drame bourgeois, mais souvent d'un élément supplémentaire, du *supplément* dans le sens de Derrida : « le supplément s'ajoute, souligne-t-il, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le comble de la présence². » Il cumule et accumule la présence qui vient s'ajouter pour éviter un choc trop violent pour le spectateur, vu que les thèmes ne sont pas légers, mais qui sert aussi à échapper à la banalisation du sujet. Voilà pourquoi l'humour et la terreur ne sont pas toujours contradictoires, comme on l'a vu dans le théâtre de Kivirähk, quand on place l'action dans un monde fantastique et que l'on déconstruit par là l'absurdité et le sérieux du discours oppresseur.

1. Priscilla WIND (dir), *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2014, p. 7.

2. Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 208.

La mise en abyme utilisée en tant que supplément, par exemple sous forme de théâtre dans le théâtre comme dans *BB apparaît la nuit* et *Ma grand-mère estonienne*, ou la musique du temps révolu, qui s'ajoute au spectacle et fragmente l'action, sont utilisées afin de brouiller une éventuelle immersion du spectateur dans le drame. Le dernier supplément que nous avons repéré se manifeste sous forme d'un décor très détaillé, lourd de réalisme, avec l'objectif d'en appeler à la nostalgie du spectateur. Ici, le supplément est au service de l'immersion, certes, mais il accentue en même temps la distance entre la scène et la salle, puisqu'il est censé dire deux choses à la fois : d'une part, que ce à quoi nous assistons, c'est du passé, et, d'autre part, que les êtres humains et leurs rapports sont restés toujours les mêmes. Le rôle du supplément nostalgique, c'est de nous conforter et de nous rassurer dans le présent.

Finalement, ce qui saute aux yeux, c'est que sur les treize exemples que nous avons choisis, six s'appuient sur une œuvre romanesque antérieure et six sur des matériaux préexistants (témoignages, photos, souvenirs d'un lieu significatif, d'un groupe de rock ou de chansons très connues). La pièce de Kivirähk, exceptionnelle dans son genre, se base sur les contes pour enfants, très populaires à l'époque soviétique. On comprend que pour parler de l'époque soviétique et surtout de la terreur, il faut s'inspirer nécessairement de quelque matériau solide, soit des sources multiples, soit quelque chose de communément partagé, faisant ainsi appel à la mémoire collective du public.

Pour reprendre les quatre catégories d'Anne Ubersfeld, on peut dire en résumé que dans le cas de notre corpus, on préfère clairement la théâtralité à la mimésis, l'opacité à la visibilité et le discontinu au continu. En ce qui concerne l'opposition de l'image et de la parole, cela est moins facile à commenter, puisque nous avons choisi principalement des exemples d'un théâtre où le texte est important, mais le rôle de l'image dans nos exemples n'a cependant pas été négligé ni relégué à l'arrière-plan.

Même si notre choix délibéré a été de travailler sur les textes du théâtre, ce qui influence nos analyses, nous pouvons confirmer ce qu'ont révélé certains critiques, à savoir que l'avènement d'un théâtre très visuel, appelé un peu maladroitement

post-dramatique, n'a nullement fait disparaître le théâtre de texte. La voie que le théâtre avait prise pour abandonner le drame bourgeois – ce dernier se situant aux antipodes de notre corpus, avec la visibilité, la mimésis et le continu – ne s'est pas tracée en abandonnant le texte. Ce procédé a été amplement théorisé par Jean-Pierre Sarrazac sous la dénomination de théâtre de la parabole. C'est un théâtre qui ne regarde le monde ni de trop près ni de surplomb, mais emprunte « un détour¹ ». Utiliser le supplément afin d'effectuer le détour caractéristique du paraboliste semble être la solution trouvée par la majorité des artistes étudiés. Il restera à voir, dans les années à venir, si les récents événements survenus dans le monde qui affectent la sensibilité du public et des créateurs apporteront des modifications à l'usage des dispositifs existants et en feront apparaître d'autres².

Tanel LEPSOO

1. Jean-Pierre SARRAZAC, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, p. 41.

2. Cet article a été préparé dans le cadre du projet PRG934 « Imaginer l'insignifiance de la crise », subventionné par le Conseil de recherche de l'Estonie.