



Le Théâtre Neo-Documentaire : résurgence ou réinvention ?

Lucie Kempf, Tania Moguilevskaia

► To cite this version:

Lucie Kempf, Tania Moguilevskaia. Le Théâtre Neo-Documentaire : résurgence ou réinvention ?. Le "théâtre documentaire", résurgence ou réinvention ?, Oct 2011, Nancy, France. Presses universitaires de Nancy - Editions Universitaires de Lorraine, 308 p., 2014, 9782814301610. hal-01483808

HAL Id: hal-01483808

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01483808>

Submitted on 10 Nov 2020

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.

Le théâtre neo-documentaire résurgence ou réinvention

sous la direction de
Lucie Kempf
Tania Moguilevskaia



Le théâtre neo-documentaire

résurgence ou réinvention ?

COMITÉ SCIENTIFIQUE :

Yannick HOFFERT
Lucie KEMPF
Tania MOGUILEVSKAIA
Christophe TRIAU

Composition et mise en page
Lucie Voinson

Couverture
Gilles Morel – Lucie Voinson

Photographie de Vladimir Smirnov : *Répétition du Projet documentaire Je suis, mise en scène Tatiana Frolova – KnAM Teatr, Komsomolsk-na-Amur – novembre 2012.*

ISBN : 978-2-8143-0161-0

© 2013
PUN - Éditions Universitaires de Lorraine
42-44 avenue de la Libération - BP 33-47 - 54014 Nancy cedex

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français du Copyright, 6 bis, rue Gabriel-Laumain, 75010 Paris.

Le théâtre neo-documentaire résurgence ou réinvention ?

sous la direction de
Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia

PUN – ÉDITIONS UNIVERSITAIRES DE LORRAINE

Avant-Propos

Lucie Kempf
Tania Moguilevskaia

Le présent ouvrage est issu d'un colloque international organisé conjointement par le Centre d'Études et de Recherches sur les Cultures et les Littératures Européennes (CERCLE), le Centre d'Études Littéraires Jean Mourot (CELJM) et le NEST – Centre Dramatique National Thionville-Lorraine du 10 au 12 octobre 2011, à l'Université Nancy 2 et à Thionville, au NEST. Ce colloque avait la particularité de réunir non seulement des chercheurs, mais également des praticiens, directeurs artistiques, metteurs en scène, comédiens de plusieurs nationalités (France, Pologne, Russie, Nouvelle-Zélande). Le TD (théâtre documentaire) russe a fait l'objet de plusieurs interventions. La réflexion menée durant les trois journées de cette rencontre s'est prolongée ultérieurement dans le cadre d'entretiens menés avec les artistes, et a été enrichie par plusieurs contributions nouvelles.

Au croisement de l'histoire (y compris immédiate) et du théâtre, le TD semble actuellement ressurgir dans des contextes où sont engagées les destinées de nations ou de communautés diverses. Dans de nombreux pays, cette forme théâtrale connaît une forte résurgence, en particulier au Royaume-Uni et en Russie. Le phénomène intéresse également les chercheurs, puisqu'un certain nombre d'ouvrages-clés a été publié ces dernières années.

C'est dans les pays anglo-saxons que des recherches ont commencé de manière significative dès la fin des années 1980, notamment,

en Angleterre, où avait émergé avec force la pratique que le chercheur anglais Derek Paget a nommée « *verbatim theatre* » et à laquelle il a consacré un certain nombre d'articles et d'ouvrages¹. Récemment, les journalistes anglais Will Hammond et Dan Steward ont publié un recueil de cinq entretiens avec des artistes qui ont, à un moment ou un autre, touché au *verbatim* : David Hare, Max Stafford-Clark, Alecky Blythe, Nicolas Kent, Richard Norton-Taylor et Robin Soans². Aux États-Unis, en 1999, un ouvrage de Gary Fisher Dawson³ faisait état de l'évolution historique, analysait les contenus, les formes et les pratiques scéniques du TD de ses origines sur le continent américain dans les années 1910 jusqu'aux exemples contemporains (fin des années 1990). L'ouvrage proposait une importante bibliographie et un index des notions. Dix ans plus tard, en 2009, Alison Forsyth et Chris Megson ont édité un ouvrage collectif, *Get real. Documentary theatre, past and present*, consacré aux pratiques occidentales du XX^e siècle⁴. Deux publications collectives, sous la direction de Carol Martin, ont également vu le jour dans un numéro spécial de *The Drama Review* en 2006⁵, puis dans le recueil d'articles et de textes de théâtre intitulé *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, en 2010⁶.

En France, l'étude du TD actuel semble avoir commencé plus tardivement. Seule la revue *Théâtre dans le monde* avait en 1968, à la suite du décès d'Erwin Piscator⁷, mené une vaste enquête sur le développement du TD dans le monde en y consacrant un numéro double qui donnait la parole surtout aux praticiens⁸. Ce n'est que presque 40 ans plus

1. Voir en particulier : Derek Paget, « 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques », in *New Theatre Quarterly*, N°3, 1987, p. 317-336.

2. Will Hammond, Dan Steward (dir.), *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, Oberon Books, London, 2008.

3. Gary Fisher Dawson, *Documentary Theatre in the United States*, Greenwood Press, Westport, 1999.

4. Alison Forsyth, Chris Megson (dir.), *Get real. Documentary theatre, past and present*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, 2009.

5. Carol Martin (dir.), *TDR: The Drama Review. Documentary Theatre*, Vol. 50, N°3 (T 191), Fall 2006, MIT Press, New York.

6. Carol Martin (dir.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, 2010.

7. En 1966.

8. La première partie du numéro concerne E. Piscator, la deuxième, le TD politique des

tard qu'on peut noter, d'abord sous la plume de la critique dramatique, un regain d'intérêt pour ces pratiques. En 2007, la revue *Mouvement* a publié un dossier collectif intitulé *Réel sous influence*⁹ qui fait état de la réapparition du TD, liée à l'envie des artistes et du public d'interroger le présent. Certains points de vue exposés dans les articles, traitant de l'usage du document dans les différentes disciplines artistiques, attirent l'attention sur une « désidéologisation généralisée » des pratiques documentaires actuelles (Frederick Wiseman), sur sa « délivrance » d'une appartenance au genre du « théâtre d'intervention », aujourd'hui disqualifié (Jean-Louis Perrier et Jacques Delcuvelier) et sur l'abandon du théâtre de tribunal au profit d'un théâtre de la mémoire (Bruno Tac-kels à propos des *Éphémères*, création du Théâtre de Soleil en 2006). Il faut attendre 2011 pour que le TD gagne véritablement en présence et visibilité dans les travaux universitaires. Une réflexion en trois étapes a été publiée par la revue belge *Études Théâtrales*. Un premier numéro¹⁰, sous forme de carte blanche proposée à l'auteur belge de langue française Jean-Marie Piemme, a rassemblé les contributions de théoriciens, d'auteurs et de praticiens des scènes belge et française s'intéressant à l'usage du document dans les écritures théâtrales, en tant que l'« un des questionnements spécifiques de la théâtralité contemporaine lorsqu'elle oscille entre fiction et recherche de réalité » et tente de traiter « les événements de l'Histoire par le biais de l'histoire »¹¹. La publication s'est poursuivie avec un numéro double regroupant les actes du colloque « Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre »¹², organisé par l'Institut de recherche en Études Théâtrales de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain ; il était largement ouvert à la parole d'auteurs et

années 1960. René Hainaux (dir.), *Théâtre dans le monde*, volume XVII, N°5-6, Institut International du Théâtre, Éditions Meddens, Paris, 1968.

9. Léa Gauthier (dir.), dossier « Réel sous influence », in revue *Mouvement* N°43, avril-juin 2007, p. 80-133.

10. Veronique Lemaire, Jean-Marie Piemme (dir.), *Usages du «document»*. *Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, revue *Études théâtrales*, N°50, 2011.

11. *Ibid.*, quatrième de couverture.

12. Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dir.), *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, revue *Études théâtrales*, N°51-52, 2011. Le colloque s'est tenu en mars et mai 2011 respectivement à Paris et à Louvain-la-Neuve.

de praticiens de la scène (notamment Jacques Delcuvellerie, Michel Vinaver, Valère Novarina, Enzo Cormann). L'objectif en était d'inscrire le témoignage avec toutes ses spécificités et sa variété (politique et intime, fictionnel et réel) dans le contexte du théâtre moderne et contemporain, aussi bien du point de vue de l'écriture que de la mise en scène et du jeu. La notion de témoignage étant « aujourd'hui chargée de l'histoire lourde de la Shoah et des massacres de population qui caractérisent les totalitarismes du XX^e siècle »¹³, une place importante a été donnée au témoignage des génocides (l'œuvre de Charlotte Delbo, *L'Instruction* de Peter Weiss, *Rwanda 94* de Groupov). Citons également le séminaire de recherche international ARIAS/CNRS « Théâtres documentaires » organisé par Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris en avril et mai 2011 en deux sessions¹⁴, consacrées respectivement au TD des XX^e et XXI^e siècles, dont les contributions devraient faire l'objet d'une publication prochaine. Ce séminaire a rassemblé des chercheurs afin d'aborder l'histoire, ainsi que le riche domaine des TD actuels, d'analyser les différents modes d'écriture, de répétition, de production et de création, la variété des supports utilisés pour « faire passer «du» document à la scène »¹⁵. Enfin, il semble que les pratiques documentaires contemporaines au théâtre intéressent particulièrement une nouvelle génération de chercheurs en France, comme le montre le hors-série N°1 *Mettre en scène l'événement*¹⁶ de la revue électronique *Agôn*, co-élaborée par Marion Boudier, Simon Chemama, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier. Analyses de texte, entretiens et essais portant sur la pièce de Michel Vinaver et le projet *D'un 11 septembre à l'autre*¹⁷, se font

13. J.-P. Sarrazac, « Introduction », in *ibid.*, p. 9. Citation de l'article de Christine Baron, in Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de la Nouvelle Europe », N°3, 2005, p. 81.

14. Programmes disponible sur : <http://www.arias.cnrs.fr/seminaires/recherche/Theatre_documentaires.pdf> et http://www.arias.cnrs.fr/seminaires/recherche/Theatre_documentaires_mai_2011.pdf> (consultés le 24.02.2013).

15. Texte de présentation du séminaire disponible sur : <http://www.arias.cnrs.fr/Archives_seminaires.html> (consulté le 24.02.2013).

16. Revue *Agôn* [En ligne], HS N°1 : *Mettre en scène l'événement*, dossier mis à jour le 05.09.2011, disponible sur : <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1746>> (consulté le 24.02.2013). *Agôn* a été rattachée, entre 2007 et 2012, au laboratoire junior de recherche « Agôn – Dramaturgies des arts de la scène », codirigé par M. Boudier et B. Métais-Chastanier.

17. Ce projet initié par les compagnies Veilleur de Nuit, La Mauvaise Graine (Arnaud

« l'écho de problématiques plus vastes, qui interrogent les liens entre fictif et factuel, confrontent les arts de la scène aux grandes questions de l'actualité, de l'événement, du témoignage et du jugement, comme autant de symptômes de notre rapport à la vérité »¹⁸.

C'est donc dans un contexte d'effervescence, qui laisse présager le meilleur pour notre sujet, que s'inscrit aujourd'hui notre publication. Nous souhaitons nous interroger sur la nature de ce phénomène : s'agit-il d'une résurgence de modèles historiques élaborés à partir des années 1920, ou bien ces spectacles relèvent-ils d'un genre distinct, qu'on pourrait qualifier de « néo-documentaire », et qui partagerait avec son ancêtre le renoncement à la fiction et une volonté de capturer le réel ? Les différentes contributions regroupées dans cet ouvrage, sans prétendre faire le tour de la question, posent néanmoins un certain nombre de jalons.

Meunier) et l'association Citoyenneté Jeunesse, met en scène, dix ans après les attentats, avec une quarantaine de lycéens de Seine Saint-Denis, la pièce de Michel Vinaver, *11 septembre 2001*.

18. M. Boudier, « Introduction », in *Mettre en scène l'événement*, *op. cit.*

Introduction

Lucie Kempf

Tania Moguilevskaia

Le présent ouvrage souhaite apporter, à la fois à travers une série d'études de cas et d'entretiens avec des praticiens, une contribution à la réflexion sur les mutations du TD durant les 20 dernières années. Les différentes contributions sont groupées en trois parties, représentatives de grandes tendances : d'abord, le refus de l'idéologie et la volonté de montrer sans démontrer ; ensuite, les ruptures et les continuités ; et enfin, les formes contemporaines, caractérisées par leur pluridisciplinarité. L'ensemble est précédé par une mise en perspective historique.

Les modèles du TD ont en effet été amorcés par le metteur en scène Erwin Piscator et développé en pratique comme en théorie par le dramaturge Peter Weiss. Tania Moguilevskaia esquisse le contexte politique et social de leur émergence et évoque le positionnement politique de ses inventeurs, tout en précisant les apports respectifs de Piscator et de Weiss. Témoins de leurs époques, ils désiraient tous deux faire du théâtre un facteur d'évolution de la société. L'enquête, la collecte et la mise en forme de documents d'archives remplaçaient la fable fictionnelle et étaient régies par un point de vue politique combinant une analyse marxiste d'événements historiques tragiques (guerres, soulèvements révolutionnaires) avec une perspective partisane : Piscator et Weiss se positionnaient en effet systématiquement du côté des opprimés. Partant du principe que le monde est explicable et transformable, leur théâtre de montage révolutionnaire proposait sur scène une démonstration didactique, en établissant des liens de causalité, en soulignant des contradictions, en dénonçant et en montrant la voie à suivre :

le travail artistique était subordonné à des objectifs politiques et visait l'éveil de la conscience du spectateur. Les documents étaient mis en évidence dans les spectacles : ils étaient agencés de manière à contester l'idéologie dominante au profit de la « vérité » des processus historiques et combinaient l'approche réflexive à la technique du « coup de poing » par la mise en tension des éléments, le montage oppositionnel, le choc des modes et des registres.

Montrer sans démontrer : le refus de l'idéologie ?

Les textes regroupés dans la première partie du recueil partagent une même caractéristique : ils montrent à quel point les pratiques actuelles refusent l'un des fondements historiques du TD, la vision marxiste des rapports sociaux. Piscator et Weiss proposaient en effet au spectateur une grille de lecture binaire du réel : d'un côté, les mensonges officiels des media et des pouvoirs établis, de l'autre la vérité des documents, révélée au théâtre à la fois par l'investigation critique pratiquée en amont des spectacles et par le montage. Or, le théâtre néo-documentaire est né après l'effondrement politique, économique et idéologique de l'URSS et de ses satellites ; la rhétorique marxiste, quoi qu'on puisse en penser par ailleurs, a été totalement discréditée par les pratiques propagandistes des pays du bloc de l'Est, où elle a servi à falsifier le réel. C'est donc dans le contexte de l'effacement de l'utopie fondatrice que doivent être pensées les continuités et/ou les ruptures par rapport aux modèles historiques. Faut-il en conclure que le TD a désormais renoncé à tout point de vue surplombant sur le réel ? Ou bien le marxisme a-t-il été remplacé par d'autres systèmes de références, comme par exemple les droits de l'homme ?

Selon Bérénice Hamidi-Kim, dont l'analyse s'appuie sur l'étude de six spectacles (*Rwanda 94*, Jacques Delcuvellerie/Groupov ; *Requiem pour Srebrenica*, Olivier Py ; *11 septembre 2001*, Michel Vinaver

et *Cargo Sofia*, *Radio Muezzin* et *Airport Kids*, Stephan Kaegi/Rimini Protokoll), on peut actuellement constater la coexistence de deux types de pratiques documentaires très différentes l'une de l'autre : d'une part, un théâtre de « dénonciation de la réalité », invoquant des valeurs pour porter un regard critique sur le monde et d'autre part une approche que la chercheuse qualifie de « post-politique », qui se contente de donner à voir les « éclats d'une entité nouvelle : le réel », sans essayer de l'expliquer, de le commenter ou de prendre parti. La nature des documents utilisés par ces deux courants différerait également : documents de caractère public pour le premier (historiques, politiques, scientifiques,...), documents subjectifs écrits ou oraux de caractère privé pour les seconds. Le premier type de pratiques maintiendrait donc une forme de continuité avec le modèle weissien, dans la mesure où l'existence même de spectacles comme *Rwanda 94* ou *Requiem pour Srebrenica* présuppose la possibilité de passer du particulier au général, de tirer des conclusions et de porter un jugement à partir des documents. En revanche, dans le second type de pratique, le témoignage, que les metteurs en scène concernés privilégient, acquiert une valeur absolue.

Il semblerait néanmoins que les spectacles « post-politiques » constituent une tendance plus visible, ainsi que le montrent chacun à leur manière les articles de Juliusz Tyszka, Lucie Kempf, Ilmira Bolytan, Yannick Hoffert et Marion Boudier. Les praticiens qu'ils évoquent nourrissent une grande méfiance vis-à-vis de tout discours universalisant et affirment avec force leur souci de suspendre tout jugement, de ne tirer aucune conclusion, afin de mettre en évidence la multiplicité des points de vue possibles sur le réel. Le recours au document leur permet de montrer non pas la vérité, mais des vérités, plurielles, fragmentaires, partielles, contradictoires, et d'imposer la légitimité du regard subjectif sur le monde, plus fiable parce que libéré de toute prétention à une « objectivité » qui ne serait rien d'autre que le masque de l'idéologie, assimilable à une entreprise de manipulation.

Cependant, cette question du rapport à l'idéologie ne se pose pas de la même manière dans les pays de tradition démocratique que dans ceux qui ont connu des régimes communistes, où le rejet d'un regard politisé sur les documents est beaucoup plus marqué. Si le marxisme de Piscator en Allemagne durant les années 1920, de même que celui

de Weiss en RFA pendant les années 1960, les plaçait tous deux dans le camp de l'opposition, il n'en va pas de même dans la Pologne et la Russie d'aujourd'hui, où ce même marxisme a trop longtemps servi de justification et d'arme idéologique à des régimes totalitaires.

La contribution de Juliusz Tyszką, qui porte sur le travail du *Teatr Osmego Dnia* à Poznań, en est l'illustration. Elle retrace l'évolution, depuis le début des années 1970, de ce théâtre d'avant-garde polonais, qui fut l'un des symboles de l'opposition démocratique au régime communiste, et évoque les multiples formes de censure et de répression dont il fut victime. J. Tyszką analyse dans un second temps un spectacle créé en 2007, *Teczki/The Files*, élaboré à partir d'un matériau documentaire très particulier : les dossiers constitués par la police secrète sur quatre des comédiens de la troupe durant les années 1970. Le spectacle confronte ces matériaux aux souvenirs des acteurs ainsi qu'à des images d'archives, soulignant ainsi la divergence radicale entre l'histoire vécue et celle que le pouvoir polonais a tenté de créer en vue de discréditer toute opposition. Cet article pose donc une question essentielle, celle de la fiabilité du document lorsque ses rapports avec l'idéologie deviennent incestueux : dans le contexte de la Pologne communiste, cette dernière n'intervient plus, comme chez Piscator ou Weiss, pour aider l'observateur à comprendre le réel, mais fausse au contraire délibérément son point de vue. Le *Teatr Osmego Dnia* riposte en juxtaposant à ces dossiers à charge des témoignages de caractère privé, montrant que les préoccupations des quatre comédiens durant les années 1970 étaient avant tout artistiques et humanistes, c'est-à-dire en introduisant un rapport d'opposition entre des documents de nature différente et en multipliant les points de vue sur les faits.

Les deux articles suivants, consacrés à la Russie, retracent l'histoire du *Teatr.doc*, fondé à Moscou en 2002. Lucie Kempf montre que la naissance et le développement fulgurant du *verbatim* russe au début des années 2000 relevait au départ d'une greffe culturelle : la collaboration, sous forme de séminaires, entre le *Royal Court Theatre* et un groupe de dramaturges russes fédérés autour d'Elena Gremina et de Mikhaïl Ougarov. Elle analyse le type de travail théâtral proposé par les artistes anglais à leurs homologues russes, ce qui la conduit à évoquer l'histoire de ce théâtre londonien, qui s'est, depuis sa fondation en 1956, réclamé

de valeurs de gauche. Elle examine ensuite la manière dont les dramaturges russes se sont appropriés les techniques *verbatim*, en privilégiant le témoignage individuel recueilli à la source sans lecture politique préalable, avant d'envisager les divergences rapidement apparues entre les maîtres et les élèves. Celles-ci relevaient, pour l'essentiel, d'un malentendu initial : les Britanniques du *Royal Court*, pour qui l'engagement allait de soi, ne pouvaient mesurer à quel point la méfiance des Russes vis-à-vis de toute forme de théâtre politique était viscérale.

Ilmira Bolotyan retrace quant à elle l'évolution ultérieure du *Teatr.doc*, entre 2002 et 2012, en s'attachant à dégager des étapes précises, marquées par des spectacles tels que *Crimes passionnels* (2002), *Septembre.doc* (2005), *Une heure et dix-huit minutes* (2009) et *Deux dans ta maison* (2011). Elle montre comment les préoccupations esthétiques initiales du théâtre ont peu à peu été modifiées par la nécessité de réagir à l'évolution du contexte politique russe, le conduisant à basculer progressivement d'une « position zéro », définie en 2005 comme le refus d'imposer un point de vue au spectateur, à un engagement politique de plus en plus marqué aux côtés des sympathisants du mouvement d'opposition anti-Poutine des « rubans blancs » en 2011-2012. La chercheuse souligne cependant que cette évolution ne touche en réalité que les thèmes des spectacles (la mort suspecte en détention de l'avocat Magnitski, l'assignation à résidence de l'opposant biélorusse Nekliaev) ; en revanche, la manière d'envisager aussi bien le matériau réel que le jeu de l'acteur est restée fidèle à la « position zéro » et met l'accent sur la multiplicité des points de vue possibles sur le sujet traité.

L'article de Gerardo Guccini retrace la genèse du théâtre-récit italien, en s'appuyant en particulier sur les spectacles de Marco Baliani, mais également sur ceux de Marco Paolini, Laura Curino, Ascanio Celestini, Davide Ennia et Mario Perrota. Il relie l'apparition des acteurs-narrateurs au début des années 1990 aux particularités de l'histoire récente de l'Italie. Ce pays de tradition démocratique a en effet connu, durant les années 1960 et 1970, une forte poussée de l'extrême-gauche, qui a suscité une pratique systématique de la contre-information aussi bien au théâtre que dans le journalisme, avec souvent des collaborations et de fortes convergences entre la scène et les médias alternatifs. Cette volonté affichée de contrôler l'information par le bas s'insérait dans un

projet plus vaste, de nature idéologique ; il s'agissait de construire une société différente, opposée à celle du capitalisme bourgeois. La contre-information cherchait donc non seulement à révéler des faits, mais aussi et surtout à dénoncer des ennemis politiques en insérant ces faits dans une explication globale des rapports sociaux. Or, les dérives terroristes des « années de plomb » ont, dès les années 1980, discrédité la lutte politique et infléchi le positionnement des artistes par rapport à « une histoire de l'Italie obscure, marginale, refoulée. » L'évolution des pratiques documentaires en Italie peut, en ce sens, être mise en parallèle avec celles de la Russie ou de la Pologne : désormais, le rejet de l'idéologie est très marqué. L'acteur-narrateur acquiert une autorité particulière, celle d'un témoin crédible de faits authentiques qu'il a recueilli lui-même ; il partage avec le public non seulement ces informations, mais aussi et surtout la perception qu'il en a. Le témoignage est donc incarné, filtré et arrangé par l'acteur dans une composition orale.

Dans les pays où le poids historique du marxisme a été moindre, la question du rejet de l'idéologie semble moins brûlante, comme si elle relevait d'emblée d'une évidence. *Corées*, le spectacle de Balázs Gera analysé par Yannick Hoffert, en est l'illustration : il prend pour point de départ les retrouvailles familiales organisées au cours de l'été 2000 entre les deux Corées. Le metteur en scène, lui-même issu d'une famille qui, après avoir cru en l'idéologie marxiste, a souffert de la dictature du prolétariat en Hongrie avant d'émigrer en Occident, se contente de juxtaposer cinq témoignages subjectifs de victimes du conflit ayant entraîné la partition de la Corée. Dans sa composition aussi bien textuelle que scénique, le spectacle présuppose l'impossibilité d'une lecture univoque des documents proposés. Ceux-ci interviennent moins pour informer le spectateur que pour ouvrir un véritable espace d'interrogation, sans proposer de réponses ; ils sont à la fois mis en tension et transfigurés de manière poétique. Il est intéressant de constater que, même si le rapport de Balázs Gera à l'idéologie est au départ différent de celui des acteurs-narrateurs, des auteurs de spectacles *verbatim* russes ou des comédiens du *Teatr Osmego Dnia*, les uns comme les autres privilégient le même type de documents et accordent tous une place prépondérante au témoignage à caractère privé. Dans chacun des cinq tableaux de *Corées*, une voix singulière délivre une « vérité » partielle, provisoire et relative, un point de vue subjectif sur un réel qui, tout comme le pays, s'avère éclaté.

Ruptures et continuités

Les textes regroupés dans cette deuxième partie prolongent la réflexion sur le rapport aux modèles historiques en montrant comment s'articulent ruptures et continuités. Chacun à sa manière, les praticiens étudiés questionnent en effet ouvertement aussi bien leur propre rapport aux faits réels et aux témoins que la manière dont ils les mettent en théâtre. Ils semblent osciller en permanence entre objectivité et subjectivité de la démarche, entre positionnement citoyen et délégation du jugement au spectateur. L'hybridation des pratiques, c'est-à-dire la mise en synergie d'éléments documentaires et fictionnels, s'avère par ailleurs fréquente.

Marion Boudier analyse les intentions de Lars Norén et Joël Pommerat dans le processus de création de *7.3* et *Froid* d'une part, *Cet enfant* et *La grande et fabuleuse histoire du commerce* d'autre part, en les qualifiant, à la suite de David Lescot, de « presque documentaires. » Elle montre comment, sur un mode qu'elle qualifie d'« impur », l'observation du réel, la documentation et l'échange avec les témoins se combinent avec la fiction, qui intervient au niveau de l'écriture de plateau. Les deux dramaturges considèrent en effet la démarche documentaire comme indispensable pour nourrir en amont leurs processus créatifs. Au cœur de leurs pratiques, la représentation scénique de phénomènes sociaux tels que, par exemple, la recrudescence de l'idéologie néo-nazie ou, dans un registre moins dramatique, la parentalité au sein d'une cité, engage la responsabilité et exige des artistes qu'ils restent au plus près du réel pour en révéler la « vérité inconnue », individuelle et existentielle. Ce « théâtre documenté » est anthropologique et sociologique, il vise à provoquer un effet de réel. Cependant, si les dramaturgies de Norén et Pommerat ont recours aux documents et aux témoins, elles ne cherchent pas à les mettre en perspective, laissant au spectateur la tâche d'affirmer son propre jugement : tout discours global, qu'il soit d'inspiration marxiste, religieux ou autre, semble pour eux désormais invisageable.

L'entretien de Tania Moguilevskaia avec Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov montre à quel point la démarche documentaire du *Teatr.doc* se révèle hantée par le spectre de la manipulation ; en cela, elle fait écho à la lutte contre la falsification du réel prônée par Peter Weiss. Cependant, pour Gremina et Ougarov, il ne faut pas chercher la réponse du côté de l'expertise ou d'une approche « scientifique », mais plutôt du côté d'un engagement artistique responsable qu'ils considèrent comme la clé pour accéder immédiatement au réel. Ils affirment leur volonté de rester toujours prêts à se laisser surprendre par ce réel, sans pour autant exclure catégoriquement la fiction de leurs spectacles. L'évolution récente de la société russe, dont les clivages sont de plus en plus tranchés, les oblige à remettre en permanence en question leurs propres méthodes, caractérisées par une oscillation entre une neutralité humaniste, consistant à donner la parole à tous sans prendre parti, et un engagement citoyen désormais marqué. Le *Teatr.doc* a récemment mis en œuvre des formes radicalement nouvelles telles que le « théâtre du témoin réel », en invitant par exemple pour une représentation unique les avocats des Pussy Riot et les journalistes de la presse dissidente ayant suivi leur procès. Dans ce type d'événement, de statut intermédiaire entre le happening et la conférence de presse, la scène renonce à son pouvoir, se resserre autour de témoignages encadrés de manière minimaliste portant sur une actualité politique brûlante, et le public est invité à réagir directement.

La responsabilité citoyenne guide également la démarche du « conteur documentaire » Nicolas Bonneau, explicitée dans un entretien avec Christophe Triau ; elle transparaît à la fois dans le choix de sujets sociaux et politiques tels que l'univers de l'usine ou mai 1968 (*Sortie d'usine*, 2006 ; *Inventaire 68, un pavé dans l'Histoire*, 2008) et dans la dimension relationnelle entre le conteur et des individus qu'il rencontre dans leur cadre de vie. Après avoir procédé à un double travail de documentation théorique et d'enquête sur le terrain, Bonneau se fait sur scène le témoin d'une histoire fictionnalisée à divers degrés, combinant éléments narratifs et incarnation. Affirmant avec force sa volonté de transparence, il tient à donner les clés de sa démarche, que ce soit en amont en l'expliquant aux témoins interrogés ou en aval, pour le public, en s'incluant dans le dispositif théâtral en tant que personnage-enquêteur. Il cherche à créer des spectacles populaires, accessibles à tous et constate qu'ils provoquent très souvent une réaction sociale. Celle-ci ne relève pas du militantisme, mais plutôt d'une forme d'empathie : à la

fin des représentations, les spectateurs viennent fréquemment partager avec lui leur propre expérience.

Pour Hilary Halba et Stuart Young, qui sont à la fois chercheurs et créateurs d'un spectacle documentaire intitulé *Hush – A Documentary Play about Family Violence*, dont la première a eu lieu en mars 2009 à Dunedin (Nouvelle-Zélande), la transparence du processus de médiation est une condition *sine qua non* pour pouvoir conclure un pacte de sincérité avec le spectateur. Ils critiquent les procédés de montage univoques qui, en particulier dans les pièces *verbatim*, créent l'illusion de la transparence en suggérant que les témoignages sont portés sur scène directement, sans médiation. Or, la subjectivité et le point de vue moral des artistes jouent un rôle essentiel dans le choix du matériau comme dans son agencement. H. Halba et S. Young insistent par conséquent sur la double responsabilité des artistes : ils ne doivent ni trahir les « sujets » du spectacle, c'est-à-dire les personnes interrogées, ni tromper le public en faisant passer le spectacle pour l'unique version possible des faits présentés. Afin d'empêcher les comédiens de déformer les témoignages, les créateurs de *Hush* leur ont demandé d'utiliser des MP3 et des ipods leur permettant simultanément d'écouter et d'incarner le témoignage : l'enjeu était en effet de reproduire non seulement les paroles des « sujets », mais également leurs intonations et leur langage corporel. Ainsi, le performeur était en quelque sorte mis en retrait par rapport au témoin.

Kathrin-Julie Zenker déplace quant à elle la problématique de la responsabilité artistique en affirmant que les pratiques documentaires, qu'elles soient anciennes ou nouvelles, éliminent l'art du jeu afin d'atteindre des objectifs extra-théâtraux. En inféodant le jeu à un discours rationnel, elles réduisent l'art théâtral à son seul aspect sémiotique. La chercheuse appuie son analyse à la fois sur les affirmations de Peter Weiss et sur le travail de la compagnie *Rimini Protokoll* ; elle reproche à Weiss d'avoir effacé l'individualité du comédien derrière un concept rigide visant à objectiver son discours et à en faire un simple porte-parole, et à *Rimini Protokoll* de remplacer l'acteur professionnel par un expert du quotidien, c'est-à-dire par un homme-matière passif qui ne maîtrise que très peu son « personnage » et se fait manipuler par les créateurs du spectacle sans être réellement conscient de l'impact produit sur le spectateur.

Le propos de Kathrin-Julie Zenker sur l'acteur documentaire est nuancé par la contribution de Marie Pecorari, qui met au contraire en lumière la richesse des procédés utilisés par la comédienne, auteure et metteuse en scène américaine Anna Deavere Smith, qu'elle confronte à la pratique des « journaux vivants » dans le théâtre américain des années 1930. Le spectacle *Fires in the Mirror* (1993) porte sur les affrontements inter-communautaires de Crown Heights en août 1991 : face au discours simplificateur et manichéen des média, Smith considère qu'il relève de sa responsabilité sociale de contribuer à la « suspension des jugements et des stéréotypes. » Pour ce faire, elle procède elle-même à des interviews qu'elle cite littéralement après les avoir soumis au montage. Elle n'interroge pas d'emblée ses témoins sur les émeutes, mais commence par leur poser des questions décentrées, portant par exemple sur leurs coiffures, ce qui lui permet de leur rendre leur singularité par-delà les clivages des camps constitués. Par ailleurs, Smith, qui interprète elle-même, de manière stylisée et non-illusionniste, tous les interviewés, renonce à la technologie et aux effets de théâtre pour donner une place centrale au corps de l'acteur et au travail d'incarnation. Ce type de travail induit en effet une forme de « lâcher prise » à la fois face à la position de l'auteur et à la notion de vérité.

Enfin, l'article de Jérémy Mahut se focalise sur la place prépondérante du témoignage dans les pratiques néo-documentaires. Le chercheur se demande si le théâtre témoignage constitue une résurgence des modèles historiques ou s'il s'agit d'un genre nouveau. L'examen d'un certain nombre d'approches critiques, telles que celles de Sabrina Weldman ou celles rassemblées par Alison Forsyth et Chris Megson dans le recueil *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, ne permet pas de tirer de conclusions nettes, compte tenu de la grande diversité, voire de la confusion des définitions proposées. Seule une constatation s'impose : le modèle actuellement dominant fait intervenir les témoins en amont des spectacles, dans le cadre d'échanges avec les auteurs. J. Mahut analyse alors un certain nombre d'œuvres (de Stephan Kaegi, Dominique Féret, Robin Soans, David Hare, Ascanio Celestini), dont la philosophie, la méthodologie et les effets sur le public se différencient du TD de Piscator et Weiss, où prédominaient simultanément le document « objectif » et la rhétorique de l'auteur/metteur en scène. Or, dans bon nombre de productions contemporaines, on constate un véritable changement de modèle : le choix des auteurs de travailler

avec des témoins, dans une relation d'homme à homme, confère à ces derniers un rôle de co-auteurs des textes et leur donne parfois même la possibilité d'agir sur la représentation. Ainsi, le théâtre témoignage impose la subjectivité du témoin comme une condition indispensable pour approcher la « vérité » ; celle-ci se démocratise en quelque sorte, au sens où elle cesse d'être imposée d'en haut par une figure de pouvoir comme dans le TD traditionnel, pour être discutée d'égal à égal entre témoins, auteurs et éventuellement même spectateurs.

Formes contemporaines : vers la pluridisciplinarité

La troisième partie rassemble quatre textes qui laissent, chacun à leur manière, entrevoir une évolution des formes documentaires vers l'abolition du pacte de clôture. L'influence de la performance et de l'installation s'avère très sensible et infléchit les pratiques documentaires contemporaines : le didactisme des modèles historiques laisse souvent la place à un théâtre de la relation avec le spectateur et de l'interactivité.

Anyssa Kapeluszu appuie son analyse de deux spectacles de *Rimini Protokoll* sur la notion de « dispositif », qui lui permet de mettre l'accent sur l'articulation entre la structure scénique et son appréhension par le public. Elle relève l'émergence de formes documentaires qu'elle qualifie de « participatives », en précisant qu'une telle intention était déjà contenue en germe dans le modèle historique du Théâtre total de Piscator/Gropius. En mêlant théâtre, installation, performance et jeux en réseaux, les « dispositifs jouables » de *Call Cutta in a Box* et *Best before* proposent aux spectateurs de prendre part à l'action scénique en les mobilisant physiquement et en faisant d'eux les opérateurs d'un processus prédéfini. Les accents sont dès lors déplacés ; le rapport entre comédien et spectateur cesse d'être à sens unique, puisque ces spectacles visent l'émergence d'une expérience partagée, à la fois individuelle et collective. À la figure traditionnelle du « spectateur herméneute », ils

substituent celle d'un spectateur co-joueur ; de même, l'unicité du discours est remplacée par la démultiplication des réponses singulières. À la suite de Christophe Triau, qui a montré l'importance des formes ludiques dans le théâtre contemporain, A. Kapelusz évoque une évolution de la quête du sens vers une quête du lien, qui s'inscrirait chez *Rimini Protokoll* dans une volonté de séduire le spectateur en l'intégrant à la fiction théâtrale.

Joanna Ostrowska s'engage dans une direction semblable, en décrivant deux expériences de « théâtre sur site », toutes deux réalisées en Pologne en 2009, à Poznan (*Second City*, *Teatr Osmego Dnia*) et à Varsovie (*Spring in Warsaw*, groupe israélien *Public Movement*). La chercheuse centre son propos sur le statut de la « vérité » et montre que ce type de spectacles partage un certain nombre de points communs avec le TD contemporain : il se constitue à partir d'une collecte de témoignages individuels pour donner naissance à un événement artistique de l'ordre du domaine public et de l'expérience collective, susceptible de faire contrepoids aux vérités officielles. *Second City*, par exemple, portait sur la mémoire des habitants d'un quartier populaire de Poznan, Śródka. La municipalité, qui souhaitait le réhabiliter, s'attendait à ce que les habitants en aient une image plutôt négative ; or, le « spectacle » a vu émerger au contraire la fierté éprouvée par les riverains de vivre là. Au-delà de la question de la vérité, Joanna Ostrowska indique, en se référant à Janelle Reinelt, la particularité de ces créations *in situ* : elles montrent simultanément leur objet (le site) et les relations qu'il entretient avec son public (habitants, usagers) et ses médiateurs (les artistes). En effet, le partage des rôles entre habitants et artistes illustre un déplacement de la forme théâtrale traditionnelle vers celle de la performance participative, la médiation des artistes étant réduite au minimum. La frontière entre performers et usagers du site devient poreuse ; la « vérité » n'est pas donnée, mais élaborée par un travail collectif qui permet aux habitants de se la réapproprier et de restaurer un lien social parfois problématique.

Tatiana Frolova est la fondatrice et la metteuse en scène du *KnAM. Teatr* (Komsomolsk-sur-Amour, Extrême-Orient russe), l'un des rarissimes collectifs théâtraux indépendants en Russie ; elle partage le résultat de ses investigations approfondies sur la vie contemporaine de

son pays avec le public par le biais de dispositifs immersifs. Dans un entretien accordé à Tania Moguilevskaia, elle évoque en particulier *Une guerre personnelle* (2010), une création consacrée au conflit tchéchène, dans laquelle tous les moyens théâtraux mis en œuvre visent à recréer et transmettre l'expérience sensorielle de la guerre. Les matériaux utilisés (images d'archives, captations réalisées pour le spectacle, interviews, journaux intimes, photographies, objets quotidiens) sont insérés dans une installation plastique, un dispositif technique complexe que les comédiens manipulent tout au long de la représentation, afin de créer un effet de présence. L'information sur la tragique réalité de la guerre passe par le partage d'impressions et de sensations ; le spectateur est littéralement immergé dans un dispositif qui l'oblige à baisser sa garde et à se laisser envahir.

La metteuse en scène Virginie Baes (Les 198 os) explique, dans un entretien avec Tania Moguilevskaia, que son travail dans le cadre du projet *Bing-bang Fondement | Effondrement* commence par une étape d'enquête anthropologique originale, sur la base d'un échantillon représentatif de la population, dont le résultat est « poétisé » de diverses manières et diffusé par le biais d'une installation combinée avec la présence de comédiens. Le statut de ces derniers est d'être des « figures porte-voix » ; ils ne sont que des traducteurs et des passeurs, au plus proche du public. Espace scénique et espace du spectateur se confondent en un unique dispositif de partage. Il s'agit en effet pour Baes de déconditionner le public, de l'obliger à renoncer au théâtre du tragique basé sur le conflit, à une culture du négatif qui engendre des clivages. Elle propose d'y substituer une expérience déambulatoire ludique et interactive de « conciliation », dont l'objectif est la transformation du mécanisme de jugement. Le spectateur a la possibilité de se familiariser et d'interagir avec un échantillon de « vérités nues et impures », qui mettent, sans didactisme ni discours moralisant, l'accent non pas sur ce qui nous divise, mais sur ce qui nous rassemble.

Ainsi, les études et les entretiens rassemblés dans ce volume permettent de dégager un certain nombre de lignes de force : la méfiance vis-à-vis de toute forme de discours surplombant, la revendication d'une approche subjective, l'implication croissante des témoins, l'hybridation du documentaire et de la fiction ainsi qu'une pluridisciplina-

rité des formes qui ouvre sur la participation du public. Le paradigme historique du TD semble donc la plupart du temps réinventé plutôt que retrouvé : les pratiques contemporaines se sont en effet adaptées à un contexte socio-politique très différent de celui de l'époque des « pères fondateurs ». Elles s'avèrent désormais moins directement politiques, parce que moins confiantes en leur capacité d'expliquer le réel dans sa totalité et de définir la voie à suivre. Cependant, de Piscator et Weiss aux formes les plus immédiatement contemporaines, s'affirme sur les scènes du monde, avec une remarquable persistance, la volonté de ne pas laisser échapper l'enjeu d'interpréter le réel aux médias dominants. La multiplicité, la vitalité et l'inventivité des formes actuelles témoigne d'un besoin, voire de l'urgence, d'un théâtre capable d'aller, ainsi que le formule Nicolas Bonneau, « au cœur du réel »¹. Les pratiques neo-documentaires répondent donc parfaitement à l'injonction de Peter Weiss : le TD doit sans cesse « mettre ses propres méthodes en question et développer de nouvelles techniques adaptées aux situations nouvelles »².

1. « Je suis conteur, dans une veine qu'on pourrait aujourd'hui nommer théâtre documentaire. Un théâtre qui va au cœur du réel, qui prend la vie dans ce qu'elle a de plus vif, transposé par le regard de l'artiste. » (Nicolas Bonneau, dossier de présentation du spectacle *Fait(s) divers*, NEST Thionville Lorraine.)

2. Peter Weiss, « Note », *loc. cit.*, p. 14.

Notes sur l'invention du théâtre documentaire marxiste

Tania Moguilevskaia

Dans mes travaux précédents¹, j'ai traité les pratiques documentaires d'Erwin Piscator et de Peter Weiss en tant que fondements d'un « modèle historique ». Je voudrais dans cet article les aborder en tant que démarches « innovantes » génétiquement inscrites dans le « présent ». Par ce terme générique, constamment « réactualisé », j'entends un ensemble composite d'éléments (historiques, culturels, sociaux, politiques) qui détermine un contexte d'émergence et fournit, dans le même temps, des outils (esthétiques, philosophiques, scientifiques) permettant de le « saisir », d'en exprimer les spécificités, d'en décrypter les enjeux. Nous évoquerons les œuvres-étapes qui nous paraissent les plus significatives de la vitalité et du renouveau des expérimentations successives de Piscator et de Weiss.

1. Voir notamment T. Moguilevskaia, *Les dramaturgies russes immédiatement contemporaines : réinvention du « théâtre documentaire »*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Paris 3 - Sorbonne nouvelle, 2008, p. 85-205.

Le « théâtre documentaire » des années 20

L'Allemagne, dans la période 1914-1930, cristallise une crise qui a ébranlé tout le continent : Première Guerre Mondiale, paix humiliante, inflation et misère, chute de l'Empire, très forte période de troubles, instauration de la République de Weimar, démocratie parlementaire fragile (1919-1933), défaite sanglante du mouvement révolutionnaire prolétarien (1919), montée du nazisme (dès 1923²) alors qu'en Russie la dictature du prolétariat (révolution de 1917) est attaquée de toutes parts. À propos du parcours qui l'a conduit « de l'art à la politique », Piscator précise que « dans de telles circonstances, personne n'a d'évolution «personnelle». C'est quelque chose d'autre qui vous fait évoluer. La guerre surgit devant les yeux du jeune homme de vingt ans. [...] Le destin. Il rend tout autre maître superflu »³. Jeune comédien, de tendance pacifiste, il est frappé par la « banqueroute intellectuelle » de « toute une génération » qui, malgré ses aspirations à « la liberté de l'esprit », « n'avait rien fait et rien pensé »⁴ au moment fatidique. Conscrit, Piscator se retrouve dans les tranchées de cette « guerre des machines contre la chair humaine »⁵. Son orientation intellectuelle consciente se formule en 1919, quand s'ajoute « une connaissance théorique »⁶ venue de la révolution bolchevique qui éclaire les arrière-plans et les origines de la guerre, ce « Crime » contre les peuples. En Allemagne dans la période qui suit la défaite, les luttes sont féroces, y compris au sein de la gauche, entre, d'une part, le SPD⁷ qui appelle à une transition démocratique et de l'autre, la dictature du prolétariat prônée par la Ligue Spartacus⁸, que Piscator rejoint. Après la défaite du spartakisme et les assassinats de

2. Erwin Piscator, *Le théâtre politique* suivi de *Supplément au théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 251.

3. *Ibid.*, p. 11.

4. Référence à l'élite intellectuelle allemande qui change de discours d'un jour à l'autre et cède au « vertige général » militariste et nationaliste, *ibid.*, p. 14-15.

5. E. Piscator, *op. cit.*, p. 26.

6. *Ibid.*, p. 20.

7. *Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, fondé en 1890.

8. Les spartakistes préconisent une paix immédiate, et l'extension de la révolution à toute l'Europe avec l'aide de la Russie bolchevique.

Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg⁹, devenus ses héros¹⁰, il adhère au nouveau KPD, puis au VKPD¹¹. L'engagement de Piscator « n'est pas différent de celui d'un certain nombre d'artistes et d'intellectuels qui, issus de milieux bourgeois [...] se rangent aux côtés de la classe ouvrière »¹². Avec son cercle dadaïste, il partage désormais une conviction : « nous ne voyons de salut pour le monde que dans la lutte organisée du prolétariat, la prise du pouvoir. Dictature. Révolution mondiale. Notre idéal : la Russie »¹³. Le point de vue politique l'emporte donc : l'art n'a de valeur que s'il est « un moyen parmi d'autres dans la lutte de classe »¹⁴.

Cette conviction, loin d'assujettir Piscator, le pousse à la pointe de l'avant-garde culturelle, le plaçant par exemple à contre-courant quand il souhaite abolir « l'esthétique bourgeoise » pour la remplacer par un art prolétarien »¹⁵. De la même façon, il récuse le slogan socialiste de « l'art au peuple » qui définit l'art comme un « concept inchangé ». Il s'insurge contre le naturalisme qui a pourtant imposé sur scène le prolétariat en tant que classe, contre l'expressionnisme qui le premier mit en discussion la guerre, estimant qu'aucun des deux ne s'attaquait aux vraies causes. Piscator prône un théâtre qui exprime le message spécifique de son époque et un point de vue précis qui tende vers une solution politique. Son parcours n'a rien d'une progression linéaire. Comme le souligne Olivier Neveux dans l'article qu'il a consacré à Piscator : « Le théâtre à venir naît et perdure dans le tâtonnement, la

9. Assassinés en détention le 15 janvier 1919 sur ordre d'un dirigeant du SPD.

10. Auxquels il consacra six ans plus tard l'œuvre théâtrale *Malgré tout*.

11. KPD, *Kommunistische Partei Deutschlands*, formé au lendemain de l'armistice autour de la ligue spartakiste ; VKPD, *Vereinigte Kommunistische Partei Deutschlands*, fondé fin 1920.

12. Claude Sebisch, « Erwin Piscator, l'Expressionnisme et le Dadaïsme », in *L'expressionnisme allemand*, revue *Obliques*, N°6-7, Nyons, 1976, p. 213.

13. E. Piscator, *op. cit.*, p. 24.

14. *Ibid.*

15. Aux débuts du Théâtre prolétarien (1920-21), Piscator rencontre des réticences du côté du KPD, les critiques du *Rote Fahne* [Drapeau Rouge], organe du Parti, lui reprochent d'attribuer au théâtre une fonction qui n'est pas la sienne : « L'art est une chose trop sacrée pour qu'on se permette de dire : théâtre, art, tout en faisant seulement un petit travail de propagande », in *Rote Fahne*, 17.10.1920, cité par Piscator, in *Le théâtre politique*, *op. cit.*, p. 43.

redéfinition constante de sa fonction sous les contraintes du présent »¹⁶, citant en appui Philippe Ivernel :

« [...] même chez un communiste affiché comme Piscator, [la formule théâtre politique] éclatait en de multiples sens sous la pression des circonstances. [...] L'accélération du mouvement historique sous la République de Weimar, tourbillon où progrès et régressions se mêlent inextricablement, imposait des changements d'optique rapides et des interventions théâtrales sans cesse réajustées »¹⁷.

Dans ce tourbillon de Weimar explose une nouvelle liberté de la presse. L'invention théâtrale de Piscator s'alimente de cette profusion de media, aussi bien presse écrite qu'actualités cinématographiques¹⁸, au point d'en faire un matériau constituant de la représentation scénique, en tant qu'instrument d'information et d'élucidation. Piscator estime alors que le théâtre « n'intervenait pas assez activement dans l'immédiat ». Il aspire à importer sur scène « l'actualité brûlante qui vous assaille à chaque phrase lue dans un journal »¹⁹.

La première création (1920) du Théâtre Prolétarien, qu'il fonde à Berlin, s'intitule *L'heure de la Russie* [*Russlands Tag*], « pièce d'actualité ». Une « forme de théâtre politique inconnue jusque là en Allemagne »²⁰ qui annonce l'agit-prop, écrite collectivement²¹, donnée dans une salle de réunion pour « toucher les masses sur les lieux même où elles demeuraient »²² avec quelques acteurs professionnels proches et des non-professionnels « prolétaires ». La pièce évoque la répression

16. O. Neveux, « «Ce qui doit être dans ce qui est déjà ». Une lecture du *Théâtre Politique* d'E. Piscator », in Dominique Berthet, Jean-Marc Lachaud (dir.), *Jean-Michel Palmier - Arts et société*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 39.

17. P. Ivernel, « Postface », in *Le théâtre d'intervention, aujourd'hui*, revue *Études théâtrales*, N° 17, Louvain-la-Neuve, 2000, p. 137-138.

18. La diffusion des premières actualités cinématographiques (*Wochenschau*) a commencé en Allemagne dès 1914. Son large accès est cependant plus tardif que les débuts de Piscator au théâtre : le premier cinéma dédié aux Actualités ouvre à Berlin en 1931.

19. E. Piscator, *op. cit.*, p. 40.

20. Jeanne Lorang, préface à *L'Heure de la Russie*, traduit par J. Lorang, in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Tome IV, Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1978, p. 75.

21. Signée Lajos Barta (né à Budapest) et collectif Piscator

22. E. Piscator, *op. cit.*, p. 41.

que subissent les mouvements révolutionnaires « actuellement » en lutte en Allemagne, Hongrie, Finlande, Pologne, Irlande... « Appel à la solidarité du prolétariat contre la terreur blanche »²³, elle est truffée de faits politiques réels, qui rapprochent l'action scénique des préoccupations des spectateurs prolétariens à qui s'adresse le spectacle. Un support pédagogique et didactique, une carte de l'Europe placée en fond de scène, sert à la communication de *Diplomate*, qui révèle les stratégies des serviteurs du « capital mondial ». Piscator souligne que cette carte, plus qu'un décor », est le « schéma social, économique, historique, géographique » qui donne « l'évidente signification politique des scènes représentées »²⁴. Ainsi le théâtre devait-il ne plus avoir sur le spectateur un effet exclusivement émotionnel, mais s'adresser délibérément à sa raison en communiquant « aussi les lumières, le savoir, la connaissance »²⁵. *L'Heure de la Russie*, avec une relative pauvreté des moyens, ébauche l'appareil autrement plus complexe de « techniques nouvelles [...] d'analyse et d'information » que Piscator parviendra à construire. La collecte d'informations va se diversifier, combinant approche marxiste de l'actualité politique et sociale et rigueur scientifique de l'investigation, jusqu'à constituer la base même du texte et de la représentation. Les sources relèvent majoritairement du domaine public (média, ouvrages, essais, mémoires, discours...). Mais comme Piscator enquête sur des événements proches, le témoignage n'est pas exclu dès lors qu'il atteste de processus collectifs.

Pour que ces prélèvements s'assemblent efficacement, Piscator doit rompre avec la construction dramatique : « briser le schéma d'action dramatique et [...] le remplacer par le déroulement épique de l'événement »²⁶ comme dans *Drapeaux* (1924), « premier drame marxiste »²⁷, qui organise l'« émiettement de la charpente [...] en un grand nombre de scènes isolées »²⁸. Dès sa première création à la *Volksbühne*²⁹, il adopte à l'égard du public une « tactique révolutionnaire » :

23. J. Lorang, *op. cit.*, p. 75.

24. E. Piscator, *op. cit.*, p. 41.

25. *Ibid.*, p. 41.

26. E. Piscator, *op. cit.*, p. 57.

27. *Ibid.*, p. 57.

28. *Ibid.*, p. 60.

29. Piscator s'y trouve confronté à un public différent de celui du Théâtre prolétarien,

éducation « même contre sa volonté » utilisant l'« attaque par surprise »³⁰. C'est dans *Drapeaux* que Piscator utilise pour la première fois les techniques de projections. Elles constituent un apport essentiel qui élargit le sujet et éclaire les arrière-plans socio-économiques de l'action dramatique, elle aussi présente³¹. Le montage fait alterner drame et cinéma, scènes incarnées par des comédiens et informations historiques, titres et extraits de presse. Le montage des documents³² prélevés dans le réel et leur présentation rapprochent des événements qui ont eu lieu vingt ans auparavant « des expériences quotidiennes » du public et donnent à la représentation « une valeur générale »³³. Des textes projetés tirent la leçon de l'action ; il s'agit d'« un principe pédagogique » qui sera conservé dans toutes ses mises en scène ultérieures. Tels sont les « moyens propres à élever le drame entier au niveau supérieur du théâtre didactique »³⁴. Comme le précise J. Lorang, ces textes et images intercalés « obligent à un aller-retour du regard ; quand celui-ci revient de l'écran sur scène, il n'est évidemment plus le même - il est averti, donc, interprétatif »³⁵.

Dans les créations suivantes, il détourne à des fins politiques une forme en usage au music-hall : la revue, qu'il développera dans les spectacles *R.R.R.*³⁶, *Malgré tout* et *Raspoutine*. *Malgré tout* (1925), que Piscator lui-même qualifie de « drame documentaire »³⁷ a de nouveau

plus large dans sa composition sociale. Il dispose enfin des moyens matériels pour mettre en pratique ses idées de mise en scène.

30. E. Piscator, *op. cit.*, p. 52.

31. *Ibid.*, p. 57.

32. Sur le montage scénique développé par Piscator, voir Jeanne Lorang, « Montage et fonctionnement du montage chez Piscator - Vers une nouvelle dramaturgie. », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, CNRS, L'Âge d'Homme, 1978, p. 242-261.

33. E. Piscator, *op. cit.*, p. 57.

34. *Ibid.*, p. 58.

35. J. Lorang, « Montage et fonctionnement... », *op. cit.*, p. 243.

36. Revue dans laquelle Piscator a recours « à l'emploi cynique des moyens les plus divers : musiques, chansons, acrobaties, dessins improvisés, sport, projection, cinéma, statistiques, scènes d'acteurs, harangues », E. Piscator, *op. cit.*, p. 61.

37. E. Piscator lui consacre le chapitre « Le théâtre documentaire » (dont la traduction exacte serait, selon P. Ivernel : « drame documentaire »), in *Le théâtre politique*, *op. cit.*, p. 63-69.

pour sujet les années 1914-1919 ; il fait venir sur le plateau les masses laborieuses³⁸. La revue est en elle-même une forme de montage, elle « ignore l'unité de l'action, elle tire ses effets de tout ce qui se trouve en relation avec le théâtre, elle ne connaît pas de liens structurels et elle possède en même temps un caractère infiniment naïf dans la présentation directe de ses numéros »³⁹. Elle s'avère de fait mieux adaptée à la propagande politique que les pièces « dont la structure pesante et les problèmes psychologiques dressent un mur entre la scène et le public »⁴⁰. Elle produit « des émotions tout aussi violentes »⁴¹, une illusion de la réalité commune « absolue, celle que nous vécûmes nous-mêmes » et « politique (au sens grec du terme : qui concerne tout le monde) ». Dans *Malgré tout*, le conflit dramatique (tension entre les classes en lutte) fait retour dans le cadre épique totalisant « sur le mode hyperbolique »⁴². Le projet esthétique de Piscator vise alors « à cumuler, plutôt qu'à hiérarchiser, les effets émotionnels et les effets réflexifs, [...] et cherche à donner l'illusion que le monde entier, et un monde en proie à des crises dramatiques, est présent sur scène »⁴³.

Mais c'est le lien causal qui demeure primordial dans ces démonstrations logiques et argumentées. « Comment prouver quelque chose contre l'ordre bourgeois si les preuves fournies ne sont pas exactes ? »⁴⁴. Le théâtre « n'est important à nos yeux que dans la mesure où des documents le justifient »⁴⁵. Le document est donc « preuve à charge » et le théâtre s'apparente à un tribunal⁴⁶ qui met en accusation les responsables de la guerre et des répressions. Ici le jugement s'appuie sur la

38. Nous ne détaillerons pas ici les particularités du dispositif scénique de *Malgré tout* qui rompt avec la boîte optique du théâtre à l'italienne grâce à un dispositif fonctionnel de tréteau sur une scène tournante. Voir *ibid.*, p. 66-67.

39. *Ibid.*, p. 60.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 67.

42. S. Diaz, Ph. Ivernel, H. Kuntz, D. Lescot, T. Moguilevskaia, « Mettre en scène l'événement », in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette (dir.), *La réinvention du drame*, revue *Études Théâtrales* N°38-39, Louvain-la-Neuve, 2007, p. 85.

43. *Ibid.*, p. 86.

44. E. Piscator, *op. cit.*, p. 143.

45. Leo Lania, cahier-programme de *Raspoutine*, cité par E. Piscator, in *Le théâtre politique*, *op. cit.*, p. 157-158.

46. *Das Tribunal* est le nom du théâtre que Piscator a ouvert à Koenigsberg en 1919.

« compréhension scientifique » de l'événement fournie par le matérialisme historique qui le relie « aux grandes forces agissantes de l'histoire », elle est basée sur l'idée de « l'interdépendance des grands facteurs, humains et surhumains, de l'individu et de la classe sociale »⁴⁷.

Pour Piscator, le montage démonstratif ne peut cependant se contenter d'aligner les faits, ni se réduire à la « reproduction sèche de documents historiques, dépourvue de vie et de qualités dramatiques »⁴⁸. Il recourt à des images choc et au montage oppositionnel et l'effet dramatique puissant qu'il obtient le surprend parfois lui-même. Les prises de vue authentiques (réparties dans *Malgré tout*) « montraient avec brutalité l'horreur de la guerre : attaques au lance-flamme, tas de cadavres déchiquetés, villes en feu ». Tout en n'étant « rien de plus qu'un procédé »⁴⁹, ces images secouent et éveillent « plus que ne l'auraient fait des centaines d'exposés »⁵⁰.

47. E. Piscator, *op. cit.*, p. 65.

48. *Ibid.*, p. 142.

49. Voir l'article d'Olivier Neveux, « "Rien de plus qu'un procédé..." : Quelques enjeux politiques des projections cinématographiques dans le théâtre documentaire », in J.-M. Lachaud, O. Lussac (dir.), *Arts et nouvelles technologies*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 117-130.

50. E. Piscator, *op. cit.*, p. 65.

Le « théâtre documentaire » des années 60

Dans l'Allemagne des années soixante, le TD auquel Piscator était parvenu va se prolonger dans la mise en scène de trois pièces : *Le Vicaire* (*Der Stellvertreter*, 1963) de Rolf Hochhuth, *En Cause J. Robert Oppenheimer* (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*, 1964) de Heinar Kipphardt et *L'Instruction* (*Die Ermittlung*, 1965) de Peter Weiss à la *Freie Volksbühne* de Berlin-Ouest, dont Piscator est nommé intendant durant les dernières années de sa vie⁵¹. Piscator retrouve dans cette dramaturgie, les exigences qui l'ont porté : « degré d'actualité et d'impact politique »⁵². Paul Delsemme explique que les conséquences politiques de la seconde guerre mondiale constituent pour la société allemande « les facteurs et les circonstances favorables à cette mutation » et que les idées contenues dans son essai *Théâtre politique* « ont eu besoin, pour fructifier, de tout un concours d'événements historiques, de phénomènes nouveaux et d'actions artistiques convergentes »⁵³. L'événement majeur de cette période est la scission de l'Allemagne en deux pays dotés de systèmes opposés : la RFA est un état « libéral » (économie de marché et système démocratique pluraliste très influencés par les États-Unis) ; dans le second, la RDA, on passe d'une politique démocratique antifasciste au système d'inspiration soviétique (un parti unique qui verrouille le pouvoir et décrète « l'introduction progressive du socialisme »). L'incorporation de la RDA au bloc soviétique représente une étape décisive de la guerre froide. On vient d'entrer dans l'ère atomique avec la menace potentielle d'une destruction totale de l'humanité. C'est dans ce contexte de tension géopolitique inégalée que commence, en 1963, le Procès d'Auschwitz à Francfort qui appelle à mettre un terme au passé national-socialiste et entraîne une forte polarisation de la société ouest-allemande. Pour Piscator, les pièces qu'il met alors en scène peuvent constituer un coup de frein salutaire pour un

51. De 1962 à 1966.

52. Réflexion datée de 1966, citée par P. Delsemme, « Une dramaturgie du document », in *Publics et technologies de la diffusion collective*, Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1971, p. 224.

53. *Ibid.*

peuple « qui cherche à se défaire d'une période définie et très sombre de son passé », et qui risquerait sinon de « devenir un peuple sans histoire. [...] En refusant d'affronter le passé, il en évite la conséquence implicite, celle de tirer un enseignement de ce passé »⁵⁴.

La prise en compte d'éléments biographiques est indispensable⁵⁵ pour comprendre ce qui fera de Peter Weiss le chef de file de l'école allemande du théâtre documentaire. Weiss naît en Allemagne en 1916. D'origine juive, sa famille fuit le régime hitlérien en 1934 et finit par s'installer en Suède. « L'exil entraîna chez Weiss un rejet de la germanité qui semblait indissociable du fascisme. »⁵⁶. À la fin de la guerre, il découvre, à travers un film, la réalité des camps d'extermination. Il subira un autre choc, au cours de l'été 1947, quand il retournera en Allemagne afin d'écrire une série de reportages pour un journal suédois sur le Berlin dévasté et moralement ruiné. Il prend alors pleine connaissance du destin auquel il a personnellement échappé : celui de soldat du Reich ou bien celui de juif persécuté⁵⁷. Il en résulte « un sentiment de culpabilité [...] : j'aurais dû moi aussi subir le destin qui m'avait été assigné, et j'avais trahi ces millions d'hommes qui s'étaient fait prendre »⁵⁸. Jusqu'en 1952, il a rédigé son œuvre littéraire en suédois et le retour à la langue allemande le « rend davantage sensible à certains problèmes allemands »⁵⁹. Il se rend désormais souvent à Berlin et « ses rapports étroits avec les écrivains allemands et la langue même impliquent une saisie des problèmes politiques de l'heure »⁶⁰. Le socialisme n'étant plus une hypothèse, détermine sa position après avoir évalué les deux systèmes politiques en vigueur dans l'Allemagne divisée. Comme le précise M. Bataillon, le Procès de Francfort « déclenche chez Weiss

54. E. Piscator, « Après *L'Instruction* », in *Théâtre dans le monde*, Volume XVII, 5-6, 1968, p. 344.

55. Ainsi que l'affirme M. Bataillon qui a fréquenté Weiss pendant de longues années et étudié l'ensemble de ses textes dramatiques des années 1960. Voir M. Bataillon, « De l'image au mot, notes sur l'activité artistique de Peter Weiss de 1952 à 1960 », in *Travail théâtral*, N°3, 1971, p. 71.

56. *Ibid.*, p. 78.

57. P. Weiss, « Je sors de ma cachette », in *Les Nouvelles Littéraires*, 19.10.1966.

58. *Ibid.*

59. Jean Tailleur, « Entretien avec Peter Weiss sur l'Allemagne, le socialisme et le théâtre », in *Les Lettres françaises*, 14.04.1966.

60. *Ibid.*

un engagement » plus franc qui s'appuie dans un premier temps sur le constat que les « deux Allemagnes [...] n'ont pas le même rapport à leur passé nazi : la dénazification conduite en RFA est très partielle alors que l'Allemagne de l'Est est [...] gouvernée par des rescapés du nazisme »⁶¹. Weiss clame ouvertement son adhésion :

« Quelles que soient les fautes commises [en RDA] et à condition de ne pas les taire, il me semble impossible de ne pas choisir la cause du socialisme. C'est le seul moyen que je vois de parvenir à une transformation du monde, seul le socialisme recèle en lui-même les possibilités d'éliminer les vices de notre société »⁶².

Cette conviction se formule dans les *Dix Thèses de travail d'un auteur dans le monde divisé*⁶³, « un manifeste sur le rôle social de la création artistique » qui, à la question « créer, pour qui, pour quoi, comment ? », répond : « La tâche d'un auteur est [...] de représenter sans cesse la vérité sous les falsifications »⁶⁴. Un objectif de dévoilement qui fait écho à la préoccupation majeure de Piscator et rejoint celle que Bertolt Brecht exprime dans « Cinq difficultés pour écrire la vérité »,⁶⁵ ainsi que Weiss l'affirme :

« Pour nous qui vivons et travaillons dans la société occidentale, la diffusion de la vérité dont parle Brecht, est liée à de grandes difficultés. Nous devons d'abord surmonter la difficulté de trouver la vérité, et lorsque nous l'avons découverte, nous devons travailler de manière partisane, afin de la diffuser »⁶⁶.

61. T. Moguilevskaia, « Entretien avec Michel Bataillon, juillet 2007, Lyon », in thèse de doctorat, *op.cit.*, p. 472-473.

62. J. Tailleur, *op. cit.*

63. P. Weiss, « Dix thèses de travail d'un auteur dans un monde divisé », traduit de l'allemand par M. Bataillon, in *Travail théâtral, op. cit.*, p. 91.

64. M. Bataillon, « De l'image au mot », *ibid.*, p. 87.

65. B. Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », in *Europe*, N°133-134., 1957, p. 240. Cet essai, écrit en 1934, est publié en français par la revue *Commune* en 1936.

66. Discours de Weiss prononcé en RDA en 1965, cité par Isabelle Berruer, in *Le document dans l'œuvre théâtrale de Peter Weiss*, thèse de doctorat, Études germaniques, Université de Tours, 2002, note 565.

La volonté de Weiss d'examiner le passé à la lumière du présent⁶⁷ est dictée par sa problématique personnelle : « J'ai d'abord écrit *L'Instruction* pour moi, parce que j'avais besoin de comprendre le complexe des camps et comment on avait pu en arriver là »⁶⁸. Comme en témoigne M. Bataillon, « [c]hez Weiss, il y a une volonté d'affronter le réel épouvantable sous la forme d'une catharsis personnelle pour s'endurcir et dans le même temps, il se fixe une tâche pédagogique en direction du spectateur »⁶⁹. Pour cela, il met en place un processus de création propre au TD qui combine différentes étapes : enquête, analyse et concentration de la matière, montage (thématique, logique, et musical) des unités ordonnées selon un point de vue précis :

« [...] lorsque je choisis une matière historique, je fais surtout l'effort de l'actualiser, de l'implanter dans mon présent et peut-être aussi de la réviser »⁷⁰.

C'est « un règlement de comptes avec l'Allemagne nazie et les camps de concentration à travers la dénonciation détaillée de leur fonctionnement »⁷¹ qu'il entreprend. Le thème des souffrances infligées au corps humain occupe une place très importante dans la pièce. Cependant, le montage⁷² des dépositions des témoins et des accusés, ainsi que des questions et affirmations de l'Accusateur, du Défenseur et du Juge, mettent en relief l'enjeu économique du système concentrationnaire qui selon Weiss est « l'aboutissement extrême d'une certaine forme de société, le capitalisme »⁷³. Ainsi le rôle de la grande industrie allemande dans le cadre de l'extermination des Juifs est-il abondamment traité⁷⁴. Le but est de comprendre et de démontrer⁷⁵, mais aussi de « stigmati-

67. Voir le chapitre « Genèse de la pièce *L'Instruction* », in T. Moguilevskaia, *op. cit.*, p. 138-154.

68. J. Tailleux, *op. cit.*

69. T. Moguilevskaia, « Entretien avec M. Bataillon », *op. cit.*, p. 475.

70. Archives de P. Weiss, correspondance, boîte N°17, lettre H (Henschel Verlag), cité par I. Berruer, *op. cit.*, p. 403.

71. T. Moguilevskaia, « Entretien avec M. Bataillon », *op. cit.*, p. 472.

72. Voir le chapitre « Composition de la pièce *L'Instruction* », in T. Moguilevskaia, *ibid.*, p. 154-191.

73. J. Tailleux, *op. cit.*

74. Évoqué dès le Chant I, ce thème est développé de manière détaillée dans le sous-chant II du Chant V (Le chant de la mort de Lili Tofler).

75. Conformément à ce qu'il écrira ensuite dans *Notes* : «contribuer à la compréhension

ser le capitalisme qui a même consenti à créer une clientèle pour les chambres à gaz »⁷⁶. Précisons que cette approche n'est pas partagée par la majorité des commentateurs du Procès de Francfort⁷⁷. Les causes économiques furent en RFA souvent « occultées car l'on ne voulait surtout pas parler de ce qui, de près ou de loin, avait un rapport avec une attitude marxiste »⁷⁸. Et dans la pièce, alors même que la thématique du lien logique entre le processus d'extermination et l'économie capitaliste est très présente, Weiss n'établit pas une ligne de séparation nette entre bourreaux et victimes, parce que pour lui cette « distribution des rôles » avait un caractère aléatoire : « tous avaient grandi dans les mêmes conceptions, [...] s'ils ne s'étaient pas retrouvés dans la peau d'un détenu ils auraient pu aussi bien se retrouver dans celle d'un gardien »⁷⁹. On pourrait dire que Weiss, convaincu de la nécessité de tirer une leçon du passé pour empêcher sa reproduction, lance avant tout dans *L'Instruction* un avertissement au monde : « il est possible que des millions de gens subissent encore une fois sans réagir leur anéantissement et que cet anéantissement dépasse[ra] de loin en efficacité les vieilles méthodes »⁸⁰. La pièce (achevée avant le verdict) se termine en interrogation ouverte sur le devenir du pays : l'Accusé N°1 appelle la Cour à prononcer la prescription des crimes jugés au motif que l'Allemagne, a enfin « retrouvé une position dominante », ce qui déclenche une vive approbation dans les bancs des accusés⁸¹. Il n'y a pas là d'appel direct au renversement du régime capitaliste largement incriminé.

d'un complexe de phénomènes », *Notes*, p. 13.

76. Thomas Vegesack, « Die Unmöglichkeit der Neutralität. Interview mit Peter Weiss », in Rainer Gerlach, Matthias Richter, *Peter Weiss in Gespräch*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1986, p. 79. Traduit et cité par I. Berruer, *op. cit.*, p. 400. Dans *Notes*, il évoque comme possible but de réception « provoquer à un degré extrême une attitude d'opposition », *Notes*, p. 13.

77. Voir Devin O. Pendas, « Auschwitz, je ne savais pas ce que c'était. Le procès d'Auschwitz à Francfort et l'opinion publique allemande », in *Le Génocide des Juifs entre procès et histoire 1943-2000*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000, p. 79-111.

78. Alfred Wahl, *La Seconde histoire du nazisme dans l'Allemagne Fédérale depuis 1945*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 252.

79. P. Weiss, *L'Instruction*, *op. cit.*, p. 105.

80. *Ibid.*, p. 106.

81. *Ibid.*, p. 255.

C'est dans la période qui suit que propos et point de vue se radicalisent quand Weiss se focalise sur l'intensification des conflits coloniaux : notamment les mouvements indépendantistes qui s'opposent à la domination portugaise en Angola (dès 1961), au Mozambique (dès 1964) et l'engagement militaire direct des États-Unis, (à partir de 1964) dans un conflit asymétrique contre la République Démocratique du Vietnam. Son engagement militant socialiste se durcit, il prône un front de solidarité politique axé sur le soutien aux luttes de libération⁸². Cette nouvelle étape prend forme dans l'écriture du *Chant de fantoche lusitanien*⁸³, du *Discours sur le Vietnam*⁸⁴ et des *Notes sur le théâtre documentaire* qui l'introduisent, ces dernières constituant à la fois le bilan d'une expérimentation et la formulation théorique : « [L]es camps se font face. », unis par « le rapport de dépendance », d'un côté, « ceux qui encaissent les profits » et à l'opposé, « ceux qui subissent les pertes »⁸⁵. Le *Discours* vise à dénoncer l'invasion américaine du Vietnam. La pièce insiste plus encore que *L'Instruction* sur les attitudes rapaces, violentes et hypocrites des milieux politiques et économiques occidentaux et s'oppose au comportement mensonger des médias dont la prolifération⁸⁶ génère incohérence et contradiction, et qui se livrent, par soumission, à « l'optique des groupes d'intérêts au pouvoir », à une dissimulation⁸⁷ et à une falsification délibérées de la réalité. Cette intervention militaire qualifiée par Weiss d'« actes criminels unilatéraux »⁸⁸ rejoint une liste des thèmes (massacres, expéditions de pillage

82. T. Moguilevskaia, « Entretien avec M. Bataillon », *op. cit.*, p. 472.

83. P. Weiss, *Chant de fantoche lusitanien*, traduit par : Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968. Écrite à partir de l'étude de la documentation, cette pièce s'éloigne toutefois du montage documentaire et s'apparente davantage au théâtre de foire.

84. P. Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, traduit par : Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.

85. P. Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours*, *op. cit.*, p. 11.

86. Rappelons qu'à l'inverse, la prolifération des médias avait représenté (comme nous l'avons signalé) pour Piscator dans les années 1920 une inspiration, à la fois modèle et source documentaire.

87. « Bien que les moyens de communication [...] aient atteint un haut degré d'extension et nous tiennent au courant de l'actualité de toutes les parties du globe, les événements les plus importants qui déterminent l'aspect de notre présent et de notre avenir nous demeurent cachés ainsi que leurs origines et leurs relations », *ibid.*, p. 8.

88. *Ibid.*, p. 12

et génocides, assassinats de leaders politiques, etc.) dont le traitement débouche sur une condamnation sans équivoque. Dans ce contexte international particulier, les *Notes* appellent à renoncer à l'objectivité, à prendre parti pour les « exploités » et contre les « assassins »⁸⁹. Ainsi le *Discours* se conclue-t-il sur la parole des opprimés en révolte clamant la nécessité de poursuivre la lutte armée pour le renversement du régime capitaliste⁹⁰. Cet appel à changer un réel insupportable renoue avec le théâtre révolutionnaire des années 1920 de Piscator. Il montre des « injustices si manifestes, si convaincantes qu'elles exigent une intervention immédiate. Des situations si frauduleuses que seule la violence peut les transformer »⁹¹.

Plus que jamais auparavant, Weiss radicalise et schématise le traitement dramaturgique qu'il applique, probablement stimulé par l'expérience de confrontation au public des différentes mises en scènes⁹² de *L'Instruction*. Selon Piscator, l'impact de sa mise en scène⁹³ (très fortement médiatisée) a été indéniable concernant la prise en compte du passé nazi refoulé et l'éclairage porté « sur Auschwitz, ses origines et ses suites », au-delà du fait que nombre de spectateurs quittaient chaque soir la salle⁹⁴. Jean-Louis Besson rapporte que « la plupart [des spectateurs] ont été ébranlés par la violence des faits que relataient les témoignages » et « ne pouvaient plus supporter émotionnellement ce qu'ils entendaient ». Et J.-L. Besson de conclure qu'au niveau de la réception « la pièce a davantage provoqué l'empathie que le recul critique »⁹⁵ escompté. Ce décalage observé par Weiss, est probablement à l'origine de sa volonté de consolider des procédés de distanciation qu'il mettra par la suite en pratique et théoriserà. Sur le plan de la théorie, les

89. *Ibid.*

90. P. Weiss, « Choeur final », in *Discours*, p. 238-239.

91. *Ibid.*, p. 11.

92. *L'Instruction* est créée simultanément le 19.10.1965 dans seize théâtres allemands, à l'Est et à l'Ouest.

93. Créée à la *Freie Volksbühne* de Berlin-Ouest en 1965.

94. Voir E. Piscator, « Après *L'Instruction* », in *Théâtre dans le monde*, *op. cit.*, p. 344-348.

95. J.L. Besson, « *L'Instruction* de Peter Weiss : un registre de voix », in J.-P. Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dir.), *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, revue *Études théâtrales*, N°51-52, Louvain-la-Neuve, 2011, p. 100.

Notes mettent ainsi en avant la « distance », « l'attitude de l'observateur », « un regard analytique »⁹⁶, une approche « attentive, consciente, réfléchie » qu'il oppose « à une tension diffuse, à une participation émotionnelle et à l'illusion d'engagement dans l'actualité »⁹⁷. Dès lors, la gravité et la violence des thèmes qui sont les siens, « luttes sociales » et « situations révolutionnaires », conduisent Weiss à subordonner « effet de choc » et « insécurité » à l'objectif de la démonstration didactique : « Jamais les techniques ne doivent être utilisées pour elles-mêmes, mais elles présentent des expériences, pièces à l'appui ». La « transcription de la violence », « l'émeute sur scène, l'expression de la terreur et de l'indignation ne peuvent demeurer sans clarification ni solution »⁹⁸.

Ce théâtre d'investigation scientifique a ses propres exigences : celles du « choix critique », de « montage des coupures prises dans la réalité » qui « converge vers un thème précis », social ou politique⁹⁹. Le résultat de cette enquête qui soumet « les faits à l'expertise »¹⁰⁰, diffuse sur scène un « schéma modèle » dialectique des événements actuels, « un exemple utilisable »¹⁰¹ qui permet de « contribuer à la compréhension d'un complexe de phénomènes »¹⁰². Dans le cas de *Discours*, Weiss cherche à démontrer la logique « des conditions objectives de l'événement historique », l'invasion du Vietnam par les États-Unis : « Nous essayons de dégager la succession des phases sociales, leurs caractéristiques et contradictions essentielles, afin d'éclairer la confrontation actuelle »¹⁰³. Pour ce faire, il recourt à une documentation abondante qui couvre vingt-cinq siècles de l'histoire vietnamienne. Il l'organise ensuite d'une façon totalisante « autour du principe dialectique de la confrontation de deux discours antithétiques » en comparant « les affirmations et les situations réelles, de façon à dénoncer [...] la contradiction entre les engagements et les actes »¹⁰⁴.

96. P. Weiss, *Notes*, op. cit., p. 11-12.

97. *Ibid.*, p. 11.

98. *Ibid.*, p. 14.

99. *Ibid.*, p. 7-8.

100. *Ibid.*, p. 11.

101. *Ibid.*, p. 10.

102. *Ibid.*, p. 13.

103. P. Weiss, « Avant-propos », in *Discours*, op. cit., p. 17.

104. David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Clamecy, Circé, Penser le théâtre,

Dans la construction de cette pièce en vingt-deux « phases », Weiss renoue avec la forme de la revue utilisée par Piscator. Comme il le précise dans les *Notes* : « La structure se compose de morceaux antithétiques, d'énumérations d'exemples analogues, de formes contrastantes, de rapports de grandeur variables [et] d'éléments discordants, de dissonances »¹⁰⁵. Il poursuit le travail d'abandon de la fable et des caractères dramatiques engagé dans *L'Instruction*¹⁰⁶ : « [d]ans ma dernière pièce sur le Vietnam, j'ai fait cela à cent pour cent, décrire un processus historique, des intérêts historiques qui s'opposent, de quelle manière des groupes de personnes se comportent et non des personnes individuelles »¹⁰⁷. L'effort didactique est soutenu par la mise à disposition des sources utilisées : outre une bibliographie très fournie¹⁰⁸, il place en annexe de sa pièce, comme preuve du bien-fondé de ses propos, une chronologie détaillée de l'histoire du Vietnam qui est subdivisée de sorte à correspondre à chacune des « phases »¹⁰⁹.

Pour conclure, notons que Peter Weiss relativise l'efficacité qu'il accorde au théâtre documentaire. Tout en lui attribuant une tâche d'action militante, il évoque les limites de ses effets sur le réel. Restant une représentation théâtrale, il ne saurait se mesurer à « une manifestation politique authentique » : le TD est en premier lieu « un produit artistique et doit l'être »¹¹⁰. À la condition de parvenir à transformer (par l'analyse, le contrôle et la critique) la matière vécue, il peut espérer servir d'« instrument d'une formation de la pensée politique »¹¹¹.

2001, p. 120.

105. P. Weiss, *Notes*, op. cit., p. 13.

106. *L'Instruction* donnait déjà l'exemple d'un travail formel radical sur le matériau documentaire issu pour la plupart des minutes du Procès de Francfort. Pour échapper au naturalisme, la structure du procès a été combinée à une structure externe ternaire empruntée à *La Divine comédie* de Dante. L'ensemble est divisé en onze Chants, les « témoins » sont soumis à l'anonymat de la numérotation.

107. Sun Axelsson, « Gespräch mit Peter Weiss », mai 1967, in Rainer Gerlach, Matthias Richter, *Peter Weiss im Gespräch*, op. cit., p. 624.

108. P. Weiss, *Discours*, op. cit., p. 261-269.

109. *Ibid.*, p. 241-259.

110. P. Weiss, *Notes*, op. cit., p. 10.

111. *Ibid.*

Les approches d'Erwin Piscator et de Peter Weiss s'inscrivent dans un rapport direct à leur contexte historique, social et politique, dans lequel chacun des deux artistes puise les bases philosophiques et politiques de son action artistique. L'un et l'autre évoluent aux lendemains de cataclysmes mondiaux. S'extraire de ces traumatismes générationnels nécessite une prise de conscience et de responsabilité collective assumant la gravité du moment. Pour ce faire, ils adoptent une posture de contestation des pouvoirs et discours dominants. Cet engagement revendiquant le respect de valeurs humaines reste le fait d'individus isolés, la majorité, dont la vigilance s'est endormie, faisant preuve d'une indifférence consensuelle. Les modélisations du réel qu'ils mettent en scène se font en adhésion avec l'idéologie marxiste et socialiste, qui, en ces temps et lieux, leur paraissait la seule capable de venir à bout des injustices qu'ils constataient. Leur théâtre politique est habité par la croyance que l'homme peut agir sur les processus historiques, sur une réalité identifiable et identifiée (celle de l'exploitation et de l'aliénation), qu'ils souhaitent contribuer à améliorer. Ce théâtre didactique assume sa partialité, car celle-ci semble garantir la justice et la justesse des propos tenus : « à une époque où la vérité a une action révolutionnaire », elle forme une « identité complète » avec la « tendance politique »¹¹².

112. E. Piscator, *Le théâtre politique*, op. cit., p. 74.



**I. Montrer dans démontrer :
le refus de l'idéologie**

Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité :

de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui
(*Rwanda 94* et *Rimini Protokoll*)

Bérénice Hamidi-Kim

Le théâtre documentaire (TD) semble aujourd'hui revenu à la mode sur les scènes théâtrales françaises, comme l'atteste depuis une dizaine d'années le succès de pièces et de spectacles (auto)-qualifiés d'oeuvres documentaires, de *Rwanda 94*¹ du Groupov aux spectacles de Rimini Protokoll en passant par *Requiem pour Srebrenica*² et *11 septembre 2001*³ de Michel Vinaver. Cette liste en apparence uniforme mérite cependant d'être interrogée plus avant, car si ces oeuvres ont en commun certains traits dramaturgiques et scéniques, elles n'en sont pas moins fort différentes entre elles. Pourtant, au sein de l'abondante production scientifique actuelle sur le sujet, il arrive que ces oeuvres soient assimilées les unes aux autres, au motif notamment que toutes se démarqueraient du premier modèle théorico-pratique du TD mis en place par Piscator, puis par Weiss. Ce théâtre se voulait l'instrument d'une critique marxiste du capitalisme et des rapports de production

-
1. Coll., *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2002. Spectacle : Groupov, Jacques Delcuvellerie, Festival d'Avignon, 1999.
 2. Philippe Gilbert et Olivier Py, *Requiem pour Srebrenica*, texte non publié. Spectacle : Olivier Py, Centre Dramatique National d'Orléans, 1998.
 3. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2001.

envisagés comme rapports d'exploitation et de domination, au sein d'un espace social construit par des rapports de force entre classes en lutte tant à l'échelle nationale qu'internationale. La définition du TD qui figure dans le lexique *Poétique du drame moderne et contemporain* insiste sur cet écart idéologique, mais aussi sur ses conséquences esthétiques supposées, entre le TD d'hier et celui d'aujourd'hui. Les « tentatives de théâtre documentaire, dénonciatrices et poignantes »⁴ que constitueraient « *Requiem pour Srebrenica [et] Rwanda 94* »⁵, s'opposeraient ainsi à celles de leurs « prédécesseurs »⁶, du fait qu'elles « ressurgissent »⁷ « à l'heure où toute forme de totalisation historique ou politique est suspecte »⁸. Le contexte idéologique nouveau aurait ainsi pour conséquence l'invention d'un « théâtre documentaire de l'individu, de l'existentiel, du symbole ou du sentiment »⁹. La distinction entre deux types de TD n'est peut-être cependant pas à penser en termes chronologiques, puisqu'aujourd'hui même coexistent deux formes divergentes d'œuvres recevant cette appellation. La première lignée se situe dans la filiation du TD qu'on peut considérer comme historique, à la fois au sens où il entendait faire œuvre d'histoire¹⁰ et où il a fait date et vaut aujourd'hui modèle ou contre-modèle. La seconde lignée s'inscrit en effet en rupture, comme le souligne la définition de David Lescot. Cependant, loin de porter sur le statut donné à l'émotion, la différence entre les deux lignées concerne la nature des documents utilisés (documents historiques, officiels, scientifiques, politiques, à caractère public, ou documents subjectifs, à caractère privé, documents écrits ou oraux etc.) et les modalités de présence de ce matériau sur la scène, ces différences esthétiques coïncidant avec un partage dans la visée de l'œuvre et la vision du monde. Nous proposons ici de subsumer ces

4. David Lescot, « Théâtre documentaire », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain*, Études Théâtrales N°22, Louvain La Neuve, 2001, p. 127.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. Voir Bérénice Hamidi-Kim, « Art de la preuve, art du discours : le théâtre documentaire postcolonial, œuvre d'histoire et forme affaire », in Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin, *Les Théâtres documentaires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, à paraître en 2013.

différences sous l'opposition entre un TD de dénonciation de la réalité et un TD qui entend donner à voir et à sentir des éclats d'une entité nouvelle : le réel.

La première lignée reconduit le geste du théâtre épique visant, par l'art, à transformer la situation politique et la société existantes. Ce geste présuppose donc qu'existent de telles entités et échelles. Autrement dit, ce TD maintient l'idée qu'existe une réalité, si l'on définit ce terme, à la suite de Boltanski¹¹, par opposition au « monde », comme « ce que chacun se représente comme étant «normal» dans une situation donnée, et qui résulte en fait d'une construction sociale cadrée dans une large mesure par les institutions »¹². L'héritage weissien¹³ se manifeste par la nature des documents choisis : images d'archives, extraits de journaux, discours d'hommes politiques, tableaux statistiques et autres documents scientifiques et politiques¹⁴. Usant d'un « matériau documentaire authentique »¹⁵, ce théâtre se situe donc dans le registre du vrai et non du vraisemblable. Si les œuvres ne respectent pas toujours le principe rigoureux de l'absence totale d'invention¹⁶ prôné dans les quatorze thèses (que Weiss dramaturge fut le premier à contourner), elles visent toujours le vrai, et plus précisément le dévoilement d'une vérité cachée, tout autant qu'elles mettent en scène cette volonté. En outre, l'enjeu est « de construire, à partir de fragments de réalité, un exemple utilisable, un « schéma modèle » des événements actuels »¹⁷, autrement dit d'effectuer, à partir du cas particulier, une opération de montée en généralité, afin de tirer une leçon de l'exemple ou d'établir un jugement fondé sur les preuves que constituent les documents. Autre héritage de

11. Luc Boltanski, *De La Critique*, Paris, nrf Gallimard, 2009.

12. Igor Martinache, « Boltanski Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation* », in *Sociologie* [En ligne], Comptes rendus, 2010, mis en ligne le 15.04.2010, consulté le 13.06.2011. URL : <<http://sociologie.revues.org/117>>.

13. Peter Weiss, « Quatorze thèses sur un théâtre documentaire », in *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15.

14. *Ibid.*, p. 7.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 10-11.

Weiss, la technique du « découpage et du collage »¹⁸ desdits documents, autrement dit du montage. Par leur nature autant que par leur mode de présence et d'organisation scéniques, ces documents revêtent donc une fonction épique, en ce qu'ils font basculer le théâtre de l'action vers la narration et donc vers le commentaire de l'action et la réflexivité : ils interrompent le cours de l'histoire et la mettent en perspective. Conséquence ultime de ces caractéristiques, les oeuvres reprennent la dramaturgie « du noir et blanc »¹⁹ qui entend « prend[re] parti »²⁰ dans le débat politique. Ce TD est conçu comme « un élément de la vie publique »²¹, et plus précisément comme un contre-pouvoir et un contre-média qui se fixe pour mission la « critique de la falsification de la réalité »²² et du « mensonge »²³ auxquels se livrent les médias dominants à la solde des « groupes d'intérêts au pouvoir »²⁴. Le projet scientifique de dévoilement et de dé-construction de la réalité institutionnalisée par les dominants pour asseoir leur domination s'intègre dans un projet politique de destruction de cette réalité et de reconstruction d'une réalité nouvelle.

Rwanda 94 constitue un bon exemple d'héritage de ce TD. Le dévoilement de la vérité y est accompagné de la dénonciation de ceux qui ont cherché à la cacher. Le spectacle dénonce ainsi tout à la fois le génocide et la complicité silencieuse des médias dominants. Bee Bee Bee, journaliste arriviste dont on suit étape par étape la conversion – explicitement référée à celle de la Sainte-Jeanne de Brecht – à l'éthique du journalisme d'investigation, et le chemin de croix professionnel qui s'ensuit, se heurte à la direction de sa chaîne. Cette dernière refuse de consacrer une émission entière au génocide. Il faut dire que le détail des causes immédiates et profondes du génocide ne pourrait guère passer sous silence la responsabilité historique de l'ancienne puissance coloniale. C'est précisément ce travail d'explication et de mise en cause que vise le spectacle qui « soumet les faits à l'expertise »²⁵, ou plutôt

18. *Ibid.*, p. 10.

19. *Ibid.*, p. 12.

20. *Ibid.*, p. 8.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 11.

à une contre-expertise militante. L'héritage du projet weissien fondamental dans *Rwanda 94* tient d'ailleurs à son ancrage idéologique, et plus précisément au fait que le spectacle ne renonce nullement à penser les rapports entre groupes sociaux à l'échelle nationale et mondiale, comme des rapports de domination et d'exploitation. Il relaie d'ailleurs les thèses de l'association *Survie*, qui se fixe « trois objectifs principaux : ramener à la raison démocratique la politique de la France en Afrique [...], combattre la banalisation du génocide et réinventer la solidarité internationale par la promotion des Biens Publics mondiaux, [et mener] des campagnes d'information et d'interpellation des citoyens et des élus pour une réforme de la politique de la France en Afrique et des relations Nord-Sud. »²⁶ Si certains spectacles relevant du TD de dénonciation de la réalité se fondent sur d'autres valeurs morales et politiques (les droits de l'homme notamment, comme dans *Requiem pour Srebrenica*²⁷), tous ont en commun une même visée d'affirmation de ces valeurs et de dénonciation de la réalité qui leur contrevient, et une même conception du TD comme oeuvre d'art hétéronome qui vise à « prend[re] parti »²⁸ et à faire prendre parti au spectateur. La force émotionnelle ou poétique des documents ne vaut qu'en tant qu'elle est armée à une fonction référentielle, scientifique et politique, ce qui induit un usage spécifique du témoignage. Le metteur en scène de *Rwanda 94*, Jacques Delcuvelierie, fustige ainsi « l'étonnante surévaluation de la forme-témoignage [aujourd'hui], de son hégémonie et surtout de son inscription dans le code du « politiquement correct actuel, à savoir : livrez-nous des récits, ne nous faites pas la leçon »²⁹, signe d'un « renoncement inquiétant »³⁰ et de la domination d'un état d'esprit général qui fait que « c'est accabler une oeuvre que de la présenter comme didactique »³¹, au motif qu'« il n'y a de beauté, d'invention, d'émotion,

26. Site de l'association *Survie*, consulté en ligne le 14.08.2012 à l'adresse : <<http://survie.org/qui-sommes-nous/?lang=fr>>.

27. Voir Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique*, op. cit.

28. Peter Weiss, op. cit., p. 13.

29. Jacques Delcuvelierie, « De l'Usage du témoignage en scène. Entretien avec Fabien Dariel », in Jean-Pierre Sarrazac, Georges Banu, Catherine Naugrette (dir.), *Le Geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, *Études Théâtrales*, N°51-52, Louvain la Neuve, 2011, p. 59.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

qu'à rester au niveau de la chose observée – soi-disant sans jugement – et que démonter des processus, des causes, des responsabilités, ne peut engendrer qu'ennui, pesanteur et manichéisme »³². Il est vrai qu'une telle « prescription »³³ s'avère « redoutable »³⁴ pour ce TD, puisqu'elle invalide sa prétention à tirer une leçon des documents présentés. À cet égard, *Rwanda 94* illustre bien la difficulté à laquelle est confronté ce type de TD. Son succès critique et public repose en effet sur un malentendu dans la réception que l'on pourrait tout autant considérer comme une efficace stratégie d'adaptation à un contexte de réception hostile à un art militant³⁵. L'évolution entre le TD historique d'hier et celui d'aujourd'hui tiendrait peut-être à ceci, que pour défendre avec succès le même corpus idéologique, il faut désormais avancer masqué.

Tout autre est la démarche de retour vers le « réel » caractéristique de l'autre veine du TD. Le flou sémantique du terme définissant les « théâtres du réel » dont ce TD est l'une des modalités, n'est sans doute pas indifférent à la faveur dont il jouit³⁶. Si, comme le note l'auteur de l'ouvrage ayant consacré l'expression, ce théâtre entend se définir en négatif par opposition à un théâtre « formaliste et autoréférentiel »³⁷, « le réel [y] désigne bien souvent, tout simplement [...], ce qui n'enferme pas l'art dans la seule pensée de sa propre pratique »³⁸. Encore faut-il préciser que l'expression est empruntée à François Tanguy, dont les spectacles ne se caractérisent pas par une excessive référentialité politique et sociale. Pour autant, pourrait-on définir ce réel comme le « monde », tel qu'il est conçu par Boltanski à la suite de Wittgenstein, en opposition à la « réalité », comme « tout ce qui a lieu »³⁹, autrement

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. Voir Bérénice Hamidi-Kim, « *Rwanda 94*, métis ou malentendu ? Pour une approche interactionniste et pragmatique du théâtre critique », in Armelle Talbot et Olivier Neveux, *Penser le spectateur, Théâtre/Public* N°205, à paraître en 2013.

36. Voir notamment « Le théâtre d'un monde en crise. Le réel, invité d'honneur du Festival d'Avignon », in *Le Monde*, 5 juillet 2012, supplément « Le programme de la 66e édition du festival 7-28 juillet 2012 », pages IV-V.

37. Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 14.

38. *Ibid.*, p. 13.

39. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Tel Gallimard, 1993, p. 33.

dit comme « le flux de la vie »⁴⁰ qui se manifeste sans formatage préalable et échappe à tout projet de connaissance totale ? La question importe, car si la lutte contre la domination passe par la dénonciation de la réalité, l'émancipation présuppose de rendre le « monde » pensable, possible, et pour ce faire sensible. Bien que dépourvu de fonction critique et cognitive globalisantes, ce théâtre du réel aurait-il une visée émancipatrice, en ce qu'il inviterait le spectateur à voir et à sentir ce qui n'existe pas encore et n'est donc pas tributaire des cadres de pensée préexistant à (et limitant) la libre imagination de l'individu ?

Une étude des oeuvres et des déclarations d'intention des artistes incite plutôt à considérer que l'une des façons les plus précises d'approcher le contenu sémantique de ce « réel » serait de le définir comme « non-réalité » voire « anti-réalité ». Si la fonction référentielle est présente, il ne s'agit jamais de dénoncer la réalité, entité considérée comme caduque, tout comme il ne saurait être question de monter le matériau documentaire pour tirer une leçon du cas particulier et de faire du théâtre un instrument d'affirmation de valeurs morales et politiques ou de formation politique. Désormais, nous dit ce TD « postpolitique »⁴¹, il ne s'agit plus de dénoncer/transformer la réalité, il s'agit d'en faire le deuil. D'où aussi le rejet, plus largement, du théâtre partisan qui clive et du cadre idéologique (néo-)marxiste. Le théâtre se doit au contraire d'exprimer sans point de vue surplombant, de l'intérieur, le chaos d'un réel éclaté, fragmentaire, composé d'une multiplicité d'éléments hétérogènes voire contradictoires et conflictuels. Il lui incombe de faire toucher du doigt au spectateur ce que sont les choses et les gens, au plus près du réel et au plus loin de toute prise de parti, voire de toute mise en scène : ce TD fantasme la neutralité du point de vue et la suspension des effets de la présence de l'artiste dans son oeuvre, comme le revendique de façon exemplaire Michel Vinaver à propos de *11 septembre 2001*, quand il explique que « ce qui [l]'a motivé, c'est le besoin de fixer l'événement hors de tout commentaire, nu dans son immédiateté »⁴²... comme s'il existait un en-soi des événe-

40. Luc Boltanski, *De la Critique*, op. cit., p. 94.

41. Voir Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique*, préface de Luc Boltanski, Montpellier, L'Entretiens, à paraître en 2013.

42. Michel Vinaver, « *Mimésis* », Dossier de presse de *September 11, 2001*, Robert

ments distinct des interprétations qui en sont faites. Un tel discours ne résiste d'ailleurs pas à l'analyse du décalage entre cette « déclaration de non-intention »⁴³ et le fonctionnement dramaturgique d'une œuvre qui fait « système »⁴⁴ et s'avère d'autant plus efficace qu'elle repose sur un paradoxe – prendre parti pour l'absence de prise de parti – et une contradiction. L'œuvre procède de fait *a contrario* de ce qu'elle revendique, puisqu'elle se double d'une auto-glose qui, loin d'ouvrir le champ des possibles, guide fortement le chemin du récepteur – pour mieux le détourner d'une lecture qui chercherait à en débusquer l'idéologie sous-jacente ? Or, si la revendication d'une absence/d'un rejet de l'idéologie peut être analysée en tant qu'idéologie, ce théâtre, loin des plaisantes formules louant les charmes paradoxaux d'un art « apolitiquement politique »⁴⁵, ne pourrait-il pas être envisagé comme un théâtre anti-révolutionnaire, défendant en creux une idéologie hostile à toute volonté de critique et donc de réforme radicale de la réalité existante ? Le type de document auquel ces œuvres recourent manifeste l'existence d'un parti-pris idéologique. Loin de faire l'objet d'une méfiance de principe, comme chez Delcuvellerie, le témoignage jouit dans ce TD d'une confiance rendue plus grande encore par l'identité de ceux qui le portent. La parole subjective des « vrais gens » abonde, et vaut le plus souvent comme parole authentique, légitime du fait de sa sagesse, de son absence d'idéologie supposée, mais aussi du fait qu'elle émane de victimes du discours des hommes politiques, souvent présenté comme ontologiquement mensonger, caricatural et dangereux, voire criminel. Ainsi dans *11 Septembre 2001*, la construction agonistique du dialogue Bush/Ben Laden n'oppose nullement l'axe du bien à celui du mal, elle renvoie dos à dos l'extrémisme de ces deux chefs de croisade tout en montrant l'identité monologique d'un discours logomachique et totalitaire, prêt à sacrifier les vies des hommes ordinaires. Malgré la parataxe typiquement vinavérienne et la minoration des connecteurs de causa-

Cantarella, Paris, Théâtre de la Colline, 2006.

43. Voir Armelle Talbot, « Le Système Vinaver », in Olivier Neveux et Christophe Triau (dir.), *États de la scène actuelle 2009-2011, Théâtre/Public*, N°203, mars 2012, p. 32-40.

44. *Ibid.*

45. Elise Van Haesebroeck, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain - Claude Régy, le groupe Merci et le Théâtre du Radeau : un théâtre apolitiquement politique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

lité, c'est bien contre ce discours assassin que s'élève le chœur entrelacé des voix des stewards, passagers des avions et occupants des tours du World Trade Center. Vinaver prend donc (leur) parti, de façon aussi subtile que réelle.

Dans certaines œuvres, comme *Radio Muezzin*⁴⁶ et *Airport Kids*⁴⁷ de Stefan Kaegi, le parti pris en faveur des « vrais gens » est non seulement dramaturgique, mais scénique. Le réel fait ainsi « effraction »⁴⁸ sur scène sous la forme du témoignage direct, l'effet d'authenticité jouant à plein. En quoi le témoignage des *muezzins* de *Radio Muezzin* ou des enfants d'*Airport Kids* diffère-t-il de celui des deux chauffeurs routiers de *Cargo Sofia*, spectacle antérieur de Stefan Kaegi qui relève lui aussi du TD de dénonciation de la réalité ? La différence tient à la fois à la nature et à la place du témoignage dans le dispositif sémantique que construit le spectacle. Nous avons vu que le témoignage direct constituait une simple entrée en matière à *Rwanda 94*, et si le spectacle *Cargo Sofia*⁴⁹ repose de façon continue sur le témoignage direct de deux chauffeurs routiers bulgares, seuls acteurs présents dans le camion transportant les spectateurs, il use aussi de documents de type scientifique et politique. Les statistiques, données chiffrées et graphiques diffusés sur un écran ou communiqués oralement par les chauffeurs ou par une voix *off*, s'avèrent tout aussi cruciaux au propos du spectacle. De fait, ce « théâtre-réalité »⁵⁰ guidant les spectateurs en un petit voyage dépayasant et ludique, mi-fictif mi-réel, de la Bulgarie (en réalité du Théâtre de la Cité Internationale) à Rungis, produit un discours critique globalisant, invitant le spectateur à « monter sur le siège passager d'un cas exemplaire »⁵¹. Au-delà des conditions de vie des deux chauffeurs, le

46. *Radio Muezzin*, Rimini Protokoll, Stefan Kaegi, Avignon, juillet 2009.

47. *Airport Kids*, Rimini Protokoll, Lola Arias et Stefan Kaegi, Théâtre Vidy-Lausanne, juin 2008.

48. Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, op.cit., p. 33.

49. *Cargo Sofia*, Rimini Protokoll, Stefan Kaegi, Bâle, 2006.

50. Peter M. Boenisch, « Other people live : Rimini Protokoll and their "theatre of experts" », in *Contemporary Theatre Review*, February 1, 2008, p. 107.

51. Stefan Kaegi, cité par Romain Jobez et Christina Schmidt, « Théâtre en voyage. *Cargo Sofia-Paris/Berlin* de Stefan Kaegi », in Olivier Neveux et Christophe Triau, *Une Nouvelle séquence théâtrale européenne ?*, Théâtre/Public N°194, 2009, p. 57-61.

spectacle dévoile non seulement les agissements d'un mouton noir du système – le transporteur allemand Willi Betz, condamné pour avoir employé illégalement des travailleurs bulgares – mais la logique néo-capitaliste de circulation des biens matériels et des travailleurs dans l'espace de l'Union Européenne en tant que telle. En revanche, si *Radio Muezzin* et *Airport Kids*, présentent eux aussi des acteurs sociaux venus d'horizons très différents des nôtres et susceptibles, *a priori*, de fournir la matière d'une représentation critique de la mondialisation, les données chiffrées sont presque absentes et ne focalisent pas l'attention. Le témoignage ne vise pas à témoigner de quelque chose, en tant que preuve ou exemple, il témoigne surtout de lui-même.

La séduisante, mais non moins problématique expression « experts du quotidien », à laquelle recourt Stefan Kaegi pour désigner les personnes participant aux spectacles de Rimini Protokoll, mérite d'être interrogée. L'expert est sollicité en tant que spécialiste, doté d'une compétence spécifique que n'a pas le commun des mortels. L'expertise se veut donc une tâche non pas scientifique, mais pratique, destinée à aider un acteur social à prendre une décision nécessitant la maîtrise d'un savoir technique ou scientifique dont il ne dispose pas⁵². Si l'expertise se donne à recevoir comme un savoir neutre, dénué de toute prise de position idéologique, cette prétention à la neutralité mérite d'être discutée⁵³ au même titre que quand elle est formulée par un artiste. Or, nous le verrons, rien dans le dispositif scénique des spectacles considérés ne permet à Stefan Kaegi et à ses « experts » d'échapper à cette critique. Une autre conséquence de la référence à l'expertise est qu'on pourrait s'attendre à ce que les spectacles, certes sans prendre parti, décollent du cas singulier pour aller vers une question plus abstraite à laquelle l'expert permettrait de répondre. Témoignage subjectif et expertise procèdent de deux démarches fort différentes et, si une même personne peut prendre en charge les deux tâches, comme dans *Cargo Sofia*, cela suppose un décentrement de la place du témoignage au sein du dispositif du spectacle, opéré par le témoin-acteur et par le metteur en scène.

52. Voir le site de la revue *Experts*. La presse professionnelle dédiée à l'expertise judiciaire, publique et privée à l'adresse : <<http://www.revue-experts.com/la-fonction-dexpert.html>>.

53. Voir *De la Critique*, op. cit. p. 23.

Or, un tel déplacement n'apparaît pas. Notons d'abord, s'agissant spécifiquement d'*Airport Kids*, que les enfants, à la différence des *muezzins* ou des chauffeurs, qui sont là au titre de leur profession, ne sont pas experts, ils sont uniquement là en tant que témoins d'eux-mêmes et de leur propre vie. En outre, les deux spectacles posent le même problème d'absence de montée en généralité et de prise de position, démarche qui faisait l'intérêt esthétique et la valeur politique de la démarche de Rimini Protokoll dans *Cargo Sofia*. Car parler d'« experts du quotidien », c'est dire que les acteurs sociaux ordinaires sont dotés d'une compétence réflexive qui les rend tout aussi aptes à analyser leur situation et à la resituer dans une perspective générale que les experts professionnels. Cette démarche de délégation d'autorité peut être portée au crédit de la compagnie, en ce qu'elle témoigne de la recherche d'un rapport horizontal entre artistes et personnes interrogées, et nul ne peut discuter le fait que Rimini Protokoll développe « des tactiques qui permettent aux experts d'agir en toute confiance sur scène et de s'imposer dans le système théâtral. »⁵⁴ Certains commentateurs ont loué cette démarche en ce qu'elle manifesterait un refus d'instrumentalisation⁵⁵ des acteurs par la compagnie. Cependant, outre qu'on peut discuter l'idée que l'affirmation d'un point de vue implique nécessairement que les acteurs soient réduits à l'état de marionnette d'un artiste démiurge, il faudrait interroger ce que l'absence de point de vue fait aux spectacles, et aux spectateurs. La première conséquence problématique peut être esthétique. Certaines séquences de *Radio Muezzin*, du moins de la version avignonnaise, ont pu s'avérer, disons-le tout net, d'un ennui certain. Passée l'émotion suscitée par le retentissement du « Allah Ak-bar » inaugural de l'appel à la prière musulmane dans l'écran scintillant d'un cloître-minaret illuminant la douceur d'une nuit estivale, et l'effet d'étrangeté que suscite la présence, sur la scène du Festival d'Avignon, d'hommes pour la plupart visiblement étrangers aux codes du théâtre et de la société occidentale, l'étirement de la représentation, consécutif à l'absence de maîtrise du temps et de l'espace scéniques par certains

54. Florian Malzacher, « Dramaturgies de la sollicitude et de la déstabilisation (I) », article consulté en ligne le 14.08.2012 sur le site de Rimini Protokoll, adresse : <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_3413.html>.

55. Voir Maïa Bouteiller, « Avignon. *Airport Kids*, une autre facette de la mondialisation », in *Libération*, 8 juillet 2008.

acteurs, pouvait susciter un certain relâchement de l'intérêt. Quand les « experts du quotidien » sont seuls sur une scène de théâtre, et que leur présence n'est pas mise en perspective par la représentation d'autre chose qu'eux-mêmes, il faut en ce cas qu'ils aient, à défaut d'une formation et d'une technique d'acteur, un charisme qui faisait clairement défaut à certains, tandis que d'autres captaient mieux la lumière. Cette dissymétrie entre les *muezzins*-acteurs était d'autant plus gênante qu'on ne savait pas si elle était voulue ou non, et qu'elle venait redoubler une inégalité sociale. En effet, le *muezzin* remportant clairement la partie sur la scène théâtrale était par ailleurs vainqueur sur la scène sociale. Il était le seul à faire partie du cercle restreint des *muezzins* choisis par le ministère de la religion égyptien pour lancer en direct l'appel à la prière. Mieux – ou pire – c'est lui qui était chargé de mettre en place le nouveau dispositif de radio-diffusion de leur chant dans les autres mosquées, dont allaient pâtir les trois autres *muezzins* participant au projet. Ces facteurs expliquent peut-être les tensions croissantes entre ce *muezzin* et les autres, au point qu'il finit par quitter le spectacle. Pour autant, on ne saurait dire que ce *muezzin* « superstar » est critiqué par le dispositif scénique : le rapport de force théâtral et social est simplement là, posé comme une donnée naturelle. Ceci nous amène au second problème que posent *Radio Muezzin* et *Airport Kids*, qui produisent bel et bien du sens, sans que l'on sache vraiment lequel.

Il convient à cet égard d'interroger plus précisément les effets sur le spectateur que produit l'absence de la figure du metteur en scène, qui tout en laissant le champ scénique et sémantique, n'en signe pas moins le spectacle. Ainsi *Radio Muezzin* donne à voir et à entendre non seulement des *muezzins*, mais laisse s'exprimer un certain prosélytisme, tout à fait compréhensible de leur part. Pourquoi ces musulmans, qui ont fait de leur foi non seulement leur viatique privé mais aussi leur métier, accepteraient-ils de participer à un spectacle, si ce n'est pour mieux faire connaître et pour défendre les valeurs auxquelles ils croient ? Quand la voix de l'un des *muezzins*, au milieu du spectacle, commente des images des rues avignonaises en constatant que chez lui, les femmes ne pourraient sortir à leur guise et encore moins se promener jambes nues, le laconisme de la formulation n'empêche que le *muezzin* adhère à cette façon de voir le monde, la place de Dieu dans la société, et les rapports entre hommes et femmes. Or, le spectateur peut ne pas partager le point de vue du *muezzin*, et se trouver mal à l'aise du fait

de l'absentement du metteur en scène, et de l'impossibilité de savoir exactement qui parle, et ce que dit le spectacle, au-delà de la description d'une opposition assez facile entre tradition et modernité, entre standardisation technologique et diversité des façons de faire. Ces couples d'oppositions se recoupent-ils d'ailleurs ? Et certaines options valent-elles plus que d'autres ? Ne pas trancher est-il nécessairement gage de finesse dans la description et de liberté d'interprétation pour le spectateur ? Si l'horizon herméneutique est celui, démocratique, du débat d'idées, ne faudrait-il pas poser comme non seulement différentes, mais divergentes et inconciliables les options en présence, et pour ce faire, ne faudrait-il pas démêler le discours de l'artiste de celui des *muezzins*, et donner davantage d'espace d'explications aux unes et aux autres ? Cela aurait pour bénéfice secondaire d'éviter de réduire l'Islam à une religion misogyne, écueil que *Radio Muezzin* n'évite pas entièrement. Ces conditions sont de fait nécessaires pour que le spectateur jouisse lui aussi de la liberté de prendre position face à ce qui lui est montré.

Inversement, quand le spectacle produit des signes dont le décodage pourrait pourtant paraître évident, la mise en scène de l'absentement de la figure du metteur en scène fait qu'ils peuvent n'être tout simplement pas perçus comme tels par le spectateur. En dépit de la diversité des voix et des idées énoncées par les enfants et les adolescents tout au long du spectacle, on pourrait considérer que la fin du spectacle *Airport Kids* est porteuse d'une leçon assez claire, quand la joyeuse bande composée de jeunes, venus d'horizons géographiques et culturels divers mais tous scolarisés dans une même école internationale de Lausanne, ghetto pour enfants des nouvelles élites mondialisées, entonnent sur un air joyeusement rock, face à un public français largement composé de classes moyennes, ce charmant refrain : « Dans vingt ans, tu seras vieux ou tu seras mort, dans vingt ans je serai le patron de ton entreprise ». On ne saurait mieux illustrer la perpétuation, sous de nouveaux atours, de deux notions clés de la domination : la reproduction sociale et la « guerre des classes », dont le milliardaire américain Warren Buffet rappelait l'actualité lors de la crise de 2008, précisant qu'elle était initiée et gagnée par sa classe, « la classe des riches »⁵⁶. La

56. « There's class warfare, all right, but it's my class, the rich class, that's making war, and we're winning. », Warren Buffett, cité in Ben Stein, « In Class warfare, guess

violence du discours de ces acteurs sociaux aux commandes du monde de demain, adoucie au point d'être rendue invisible par le charme des minois enfantins et les attermolements d'une jeunesse par ailleurs sans repères, n'a en conséquence suscité que très peu de réaction de la part de la critique⁵⁷. Faut-il y voir un échec du spectacle ? Oui, si l'on compare l'effet produit à l'intention d'un metteur en scène pour qui « être politique, aujourd'hui, c'est être documentaire »⁵⁸, pour qui les situations théâtrales doivent opérer comme « cas exemplaire » d'une réalité extérieure et supérieure à elles. Non, si l'on considère que ce TD vise à faire éprouver la diversité des modes d'existence à travers le monde. Mais s'agit-il de nous dire que malgré nos différences nous partageons une commune humanité, « riche, bouleversante dans sa simplicité apparente »⁵⁹, ou au contraire que nos différences nous rendent à jamais étrangers les uns aux autres, diffractant le choc des civilisations en une multitude de chocs interindividuels entre classes et cultures ? L'un et l'autre, et tout autant ni l'un ni l'autre, tant le sens refuse de s'imposer.

Entre le TD du réel et le TD de dénonciation de la réalité se joue ainsi une différence de vision du monde rejaillissant sur la nature et la fonction du matériau documentaire au sein du dispositif sémantique que construit le spectacle. Dans le premier cas, le matériau documentaire, divers, enchâsse le subjectif dans l'objectivable et est utilisé de façon transitive, au service d'une montée en généralité. Il a valeur d'exemple ou de preuve dans le cadre d'un projet (de théâtre) critique qui fait de ce TD « l'instrument d'une formation de la pensée politique »⁶⁰ dans la filiation du projet weissien. Dans l'autre cas, l'usage du matériau documentaire, essentiellement fait de témoignages, se veut intransitif : le document vaut en/pour lui-même. Ces deux théâtres se rejettent réciproquement : le TD du réel invalide la prétention analytique globali-

which class is winning ? », *New-York Times*, 26 novembre 2006.

57. À notre connaissance, un seul article pointe les différences de classes autant que de générations : Jean-Marie Wynants, « Dans vingt ans, tu seras vieux ou tu seras mort », in *Le Soir Belgique*, 8 juillet 2008.

58. Fabienne Darge, « Regards d'enfants, globe-trotteurs malgré eux. Le metteur en scène suisse Stefan Kaegi au Festival d'Avignon », in *Le Monde*, 7 juillet 2008.

59. Didier Méreuze, « Un Appel du *Muezzin* à quatre voix », in *La Croix*, 25 juillet 2009.

60. Peter Weiss, *op. cit.*, p. 10.

sante, frappée selon lui d'obsolescence et de totalitarisme rampant, du TD de dénonciation de la réalité, qui le considère en retour non comme une nouvelle veine esthétique, adéquate à l'actuel état des choses et du monde, mais comme un avatar de la « dramaturgie du document qui recule devant une définition, qui se contente de montrer un état de choses sans éclairer les motifs de son apparition ainsi que la nécessité et la possibilité de sa disparition »⁶¹ que Weiss fustigeait déjà en son temps. Prendre pour point de départ de la réflexion que « le TD » n'existe pas, et renoncer définitivement à le penser comme un genre doté de règles formelles et idéologiques constitutives, permettrait sans doute de mieux saisir dans leur pluralité les enjeux propres aux différents spectacles qui travaillent un matériau documentaire.

61. *Ibid.*, p. 15.

Witnessing, Remembering, Reshaping and Staging

The Files by the Teatr Ósmego Dnia (Theatre of the Eighth Day)

Juliusz Tyszką

« Our programme is straightforward: to be distrustful in relation to everything that is in us and that is outside of us to awaken this lack of trust in others. [...]

Theatre ought to [...] unmask the falsity that we have all gathered within ourselves, tear off the mask of appearances, show our faces and the sense of that which hides behind elevated words, beautiful-sounding slogans, and worn-out gestures, executed out of habit, lethargy or fear¹. »

This is how the group, the *Teatr Ósmego Dnia (Theatre of the Eighth Day)* from Poznań, presented itself to its audience in its programme for the performance *Jednym tchem (In One Breath, 1971)*.

The original membership of the *Teatr Ósmego Dnia* changed at the beginning of the 1970's. During this period the group clearly and decidedly transformed into a creative collective that consistently realised ideas worked out together. This company became unique on Polish soil and even an example of a creative commune to the world – one

1. Text from the programme for the performance *Jednym tchem (In One Breath)* by Teatr Ósmego Dnia. The Post-record and documentation of the performance *In One Breath*: in *Zeszyt Dokumentacyjny (Documentary Notebook)*, N°10, Poznań, august 1980, ed. by Lech Raczak and the team of The Center for Information and Analyses of Student Cultural Movement in Poznań, p. 9.

that created a relationship of cultural reference that stood in opposition to the traditional ones of mainstream culture.

At the beginning of the formation of this group, its very young members were already completely conscious and certain about their intentions: they wanted to create an alternative social system in which the axis of interest, the element binding its specific quests, would be the cultivation of the theatrical art.

While a short-lived stabilization was taking place in the Polish People's Republic during the 70's, the political views of the group, that had grown out of the youth unrest of the 60's and the Polish student protest of March '68, turned more radical. Members of the group, in the realization of their deep conviction that these views ought to be reflected in actions, undertook wide-ranging acts of opposition. Amongst other things, they signed a letter of protest against pro-soviet changes in the constitution of the Republic (1975) ; they also joined in the activities of the Committee for the Defence of Workers (1976). This led to unavoidable conflict between the *Teatr Osmego Dnia* and the structure of government in the Polish People's Republic. In the course of a few years the company became an object of regular harassment (deletions by the censors; denial of permission to perform ; searches and the confiscation of books and notebooks ; fake trials ; 48 hour arrests ; refusal of permission to travel abroad for (amongst others) the most important festival in the world at the time – the Theatre of Nations in Amsterdam, 1980 ; restrictions on performances within the country ; editing by the censors of every positive notice about the Theatre and, for two years, even the mention of its name ; the stimulation of false opinions, critical of its creativity).

Despite these obstacles the *Teatr Osmego Dnia* continued intensive artistic activity, developing its own original creative methodology based on collective improvisations that resulted in a method of collective authorship in the creation of performances. The method of collective creation achieved, within the framework of the creative commune of the *Teatr Ósmego Dnia*, a fullness and cohesion not encountered in other groups. A complete sacrifice to the readiness for 'total being in the world' and the transformation of that into an equally 'total' scenic pre-

sence turned into the primary ethical norm for members of the Poznań group.

Continuously hounded by its persecutors, *Teatr Ósmego Dnia* entered an unusually intense period of its existence during this time. It became the leading company of the Polish theatre in search and also one of the symbol legends of democratic opposition.

The fascinating form of their performances *Przecena dla wszystkich* (*Sale for Everyone*, 1977), *Ach, jakże godnie żyliśmy* (*Oh, Have We Lived in Dignity*, 1979), *Więcej niż jedno życie* (*More than One Life*, 1981) or *Piołun* (*Wormwood*, 1985), the unusually precise « orchestration » of group performance action and masterful staging indicated the fact that the new group, the *Teatr Osmego Dnia*, had now acquired artistic maturity in the development of its own original system of actors' training and work on performance.

The imposition of martial law in Poland by general Wojciech Jaruzelski on the 13th of December 1981 radically altered the situation of the group. The *Teatr Osmego Dnia* was once again unable to travel abroad ; its performances within the country, outside of Poznań, were also cancelled. Its members immediately began to participate in the conspiratorial structures of 'Solidarity', concentrating particularly on underground press publications and helping with the circulation of information.

Teatr Osmego Dnia was primarily active in the « Theatre of the Second Orbit »; that is performances in churches and parish halls organised by the most courageous parish priests from which the police opted to keep away on account of the authorities' fear of conflict with the powerful Catholic church.

In 1985 the company of the *Teatr Ósmego Dnia* made the radical decision to travel abroad. They finally returned to free Poland in the autumn of 1990 acquiring the status of a theatre supported by the municipal government in Poznań. In March 1992 the Theatre took possession of a hall (along with technical and administrative areas) situated in a building in the city centre. From this moment the base of the *Teatr*

Ósmego Dnia turned into one of the most important centres of alternative culture in Poland.

In 2006 four actors of *Teatr Osmego Dnia*, Adam Borowski, Tadeusz Janiszewski, Marcin Kęszycki and Ewa Wójciak, members of the group up from early 1970s, got an access to the secret police files from the archives of the Institute of National Remembrance, the institution dealing with nazi and communist crimes against Polish citizens in the period 1939-1989. According to the new law, voted by Polish Parliament, every victim of nazi or communist persecutions could have an access to the files concerning him/her. The files of *Teatr Osmego Dnia* turned out sensational : their subjects were unaware of how detailed, scrupulous and wide ranged operational activity had been undertaken by dozens of secret police (SB – Security Service) functionaries and so called « Secret Associates » (informers) to follow the activities of a small experimental theatre group. It was hard to imagine how much public money was spent on all these actions !

The performance *Teczki* (*The Files*, opening night: 2007) took place on « very small, modest, almost empty stage except for four chairs with music stands, lit with small desk lamps, and three sided white linen screen towards the back of the stage. The four chairs are inscribed with the names: Nana, Hercules, Adam and Juda, operational nicknames given to four actors by Security Service, which later will be crossed out with the real names of the actors: Ewa, Marcin, Adam, Tadeusz. [...] On the screen there appears a recording of the beginning of the 1977 performance *Sale for Everyone* portraying the actors introducing themselves using their own names to an applauding audience. On stage, in real time the same thing takes place so that we see both the actors on stage and their much younger images on the screen. This manner of intermingling, recalling and juxtaposing the ‘then’ and the ‘now’ is a recurring theme for the whole performance [...]². »

2. Joanna Ostrowska, « The Magic Years of Youth in Dreary Times, or Theatre of the Eight Day’s View of Itself, again during Dreary Times », in *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Ed. by Carol Martin, Palgrave MacMillan, Houndmills, New York, 2010, p. 164.

The official, secret reports of agents and informers of Security Service are juxtaposed here « both with the actors' private letters of the times when the reports were written and with portions of the performances to which the reports referred³ ».

On one side we follow the life and creation of very young people in their early twenties – rebellious, radical and idealistic, but most of all focused on their own group and creative collective work. On the other side there is a strong effort of totalitarian state apparatus to create a real danger : to make a group of dangerous individuals, the real enemies of state out of this experimental theatre company. As we know, its members were active and open supporters of dissident democratic opposition in Poland but on the other hand the fact is that *Teatr Ósmego Dnia* has never, even in stormy 1970s, « directly addressed the actual politics of Poland in their work, nor was the group of political theatre in the usual sense. Its performances were mostly about the problems of individual existence trapped in social and political reality, but presented in metaphorical and poetic manner⁴. »

The huge organizational and financial effort of state apparatus to make the activity of *Teatr Ósmego Dnia* politically dangerous reflects the eternal rule governing the behaviour of totalitarian state civil servants : in their opinion, even a single trace of independent thought seems in their eyes very dangerous for the whole political system.

As an eye witness of the time recalled in *The Files*, active in the Poznań student theatre milieu in the 1970s, I must say that the « historical truth » which can be found in the secret police reports quoted by the actors is crippled, intoxicated by the operational thinking of the civil servants and their goal to carefully follow and finally eliminate the source of « political danger »: « antisocialist activity » of rebellious theatre. All they are aiming at is to find the weak points in the actors' biographies, to provoke them to commit a crime, to infiltrate the theatre by introducing an agent in the group (they never succeeded to make it).

3. *Ibid.*, p. 165.

4. *Ibid.*, p. 166. : Political theatre in usual sense means here that the members of the group were not conveying any direct political message in their performances.

Their vision and concept of a man is limited to their operational functions and thus they could never grasp, and fully understand the whole deep human and artistic sense of *Teatr Osmego Dnia*'s activity.

In *The Files* the four actors « tell the story of how the Communist government in Poland in the 1970s justified its existence by creating opponents, [...] having almost magical power to create reality according to its own needs. One section of the show, consisting of a report of the search of Marcin Kęszycki's apartment, includes finding the 'proclamation to peasants'. » This 'proclamation' was in fact a private letter to his friend but « if the secret police officer had written that he had found a private letter, [...] it would not have been a 'political matter'⁵ » and the whole very professional effort of the group of agents would have turned out useless.

The fragments of *Teatr Osmego Dnia*'s shows from 1970s, played in *The Files* by the same actors, only 35-40 years older, give the young public of the 21st century the scent of freedom and is a priceless lesson of history.

The Files started a new, innovative period in the rich history of the group. The distrust towards all truths which seem to be simplistic and the search for the inner truth of the actor are now aimed in another direction. The intensive physical training and collective improvisations are replaced by the means of documentary theatre: field research, archive research, construction of the scenario and reliable mode of the actors' existence on stage.

In 2011 the company produced a new documentary performance: *Osadzeni (The Prisoners)* based on the narrations provided by several prisoners of Poznań Municipal Jail. Four actors present a fair and well balanced search for the truth hidden in complicated, ambiguous human fate. Can anyone become a criminal ? Is criminality an effect of circumstances, blind fate or some predilections and predispositions of a given individual ? If the answer to the last question is 'yes', where

5. *Ibid.*, p. 166.

is human fate determined ? In the genes ? In childhood ? In the social milieu ?

The search for truth is being continued in *Teatr Ósmego Dnia*, this time by the means of documentary theatre.

Courte bibliographie sur le Teatr Osmego Dnia :

Kathleen M. Cioffi, *Alternative Theatre in Poland 1954-1989*, Australia, Canada, China, France, Germany, India, Japan, Luxembourg, Malaysia, The Netherlands, Russia, Singapore, Switzerland, Harwood Academic Publishers, 1996.

Jeffrey C. Goldfarb, *On Cultural Freedom. An Exploration of Public Life in Poland and America*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982.

Jeffrey Charles Goldfarb, *The Sociological Implications of Polish Student Theater*, a dissertation submitted to the Faculty of the Division of Social Sciences in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy, Chicago, The University of Chicago, August 1977.

Elżbieta Matynia, *Performing Democracy*, Boulder, CO, Paradigm Publishers, 2009.

Eugeniusz Mielcarek, «Les fonctions du théâtre estudiantin/The Functions of Student Theatre », in *Théâtre en Pologne/Theatre in Poland*, N°9, Varsovie/Warsaw, 1971, p. 5-8.

Krzysztof Miklaszewski, «Le théâtre estudiantin en Pologne hier et aujourd'hui/Student Theatre in Poland Yesterday and Today », in *Théâtre en Pologne/Theatre in Poland*, N°9-10 (157-158), Varsovie/Warsaw, 1971, N°9, p. 9-15.

Joanna Ostrowska, «The Magic Years of Youth in Dreary Times, or Theatre of the Eight Day's View of Itself, again during Dreary Times », in *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Ed. by Carol Martin, Houndmills, New York, Palgrave MacMillan, 2010, p. 164-167.

Joanna Ostrowska, «*The Files* by Teatr Ósmego Dnia », in *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, op. cit., p. 168-194.

Lech Raczak, « Some Notes on the So-called Political Theatre », in *Théâtre en Pologne/Theatre in Poland*, N°9-10 (157-158), Varsovie/Warsaw, 1971, p. 17, 20-21.

Juliusz Tyszka, « Acting in Polish Experimental Theatre », in *Occupying Spaces. Experimental Theatre in Central Europe 1950-2010*, Lubljana, Program TACE, Slovenski Gledališki Muzej, 2010, p. 334-369.

Juliusz Tyszka, « Characters, Connections, Constructing an Action: Forty Years of Theatre of the Eight Day », in *New Theatre Quarterly*, Volume XXIII, Part 4, Cambridge, Cambridge University Press, November 2007 (NTQ 92), p. 403-426.

Tyszka, Juliusz, « Le Théâtre du Huitième Jour: l'art et (ma) vie », in Roger Deldime (dir.), *Le Théâtre et le temps qui passe. Mémoires singulières*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Centre de Sociologie du Théâtre, Éditions Lansman, 1995, p. 166-168.

Juliusz Tyszka, « Perspectives du théâtre alternatif en Pologne », in *La médiation théâtrale. Actes du 5^e Congrès international de sociologie du théâtre, Mons, mars 1997*, Bruxelles, Lansman Editeur, 1998, p. 235-239.

Tyszka, Juliusz, « Polish Alternative Theatre during the Period of Transition 1989-1994 », in *New Theatre Quarterly*, Vol. XII, N°45, Cambridge, Cambridge University Press, February 1996, p. 71-79.

Juliusz Tyszka, « Student Theatre in Poland: Vehicles of Revolt, 1954-57 and 1968-71 », in *New Theatre Quarterly*, Volume XXVI, Part 2, Cambridge, Cambridge University Press, May 2010 (NTQ 102), p. 161-172.

Juliusz Tyszka, « Teatr Ósmego Dnia, la réalisation la plus accomplie de l'idée de troupe en Pologne », in *Art'in. Revue d'arts plastiques et d'arts du spectacle*, N°3, 2010, p. 67-71.

Tyszka, Juliusz, « Théâtre d'étudiants polonais – trois stratégies du contact avec le public et avec le pouvoir totalitaire en 1971 », in *Modern Theatre in Different Cultures*, Ed. by Eleonora Udalska, Warszawa, Fundacja Astronomii Polskiej, 1998, p. 167-172.

The Dissident Muse : Critical Theatre in Eastern and Central Europe 1945-1989 : Report on the Symposium and the Weekend of Events, Amsterdam, Theater Instituut Nederland, de Balie, Center for Culture and Politics, 1995.

See also :

<www.osmego.art.pl>

<<http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/staff/EighthDay.html>>

La naissance du *verbatim* russe : l'histoire d'un malentendu ?

Lucie Kempf

Le *Teatr.doc* est né de la rencontre entre l'un des plus célèbres théâtres anglais, le *Royal Court Theatre*, et un groupe de jeunes dramaturges russes fédérés autour d'Elena Gremina et de Mikhaïl Ougarov¹. Le *Royal Court* avait, depuis 1996, un Département international, soutenu par le *British Council* et la *Soros Foundation*, ce qui lui avait permis d'organiser des séminaires et différents types de collaborations un peu partout dans le monde (en Allemagne, en Ouganda, en Palestine, etc..) ; les Russes, quant à eux, étaient à la recherche d'une nouvelle manière d'écrire pour le théâtre. Un premier séminaire eut lieu en mars 1999, dans le cadre du programme off du festival du Masque d'Or, au cours duquel le *Court* présenta ses méthodes de travail. Une collaboration s'ébaucha alors et les Britanniques revinrent dès juillet 1999 avec un projet concret : ils proposèrent au groupe des dramaturges russes d'élaborer collectivement, en trois jours, une pièce intitulée *Moscou, ville ouverte*. L'enthousiasme fut général et les participants russes focalisèrent rapidement leur attention sur l'une des techniques d'écriture utilisée au *Royal Court*, celle du *verbatim*. Durant les deux années

1. À la fin des années 1990, un renouveau de la dramaturgie était peu à peu en train d'émerger autour de festivals comme celui de la Jeune Dramaturgie de Lioubimovka (depuis 1992), de compagnies en province (*Loge* à Kemerovo, *Baby* à Ekaterinbourg), de dramaturges (Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov à Moscou, Vadim Levanov à Togliatti, Nikolaï Koliada à Ekaterinbourg.)

suivantes, ils sollicitèrent à trois reprises l'aide des Britanniques pour approfondir avec eux ce type de travail².

Cette collaboration s'avéra particulièrement fructueuse, dans la mesure où elle fut à l'origine d'une renaissance fulgurante du théâtre documentaire en Russie ; à Moscou, à Kemerovo ou à Novossibirsk, des spectacles *verbatim* virent le jour en parallèle avec les séminaires du *Royal Court* ; Gremina et Ougarov reprirent très vite la technique à leur compte et organisèrent leur propre séminaire dès décembre 1999, suivi d'un festival consacré au théâtre documentaire un an plus tard. La mouvance documentaire se développa rapidement et aboutit, en mars 2002, à la création à Moscou du *Teatr.doc*, dont le nom indiquait clairement les centres d'intérêts et les objectifs.

L'essor du *verbatim* en Russie au début des années 2000 est donc le résultat d'une greffe culturelle, dont le succès peut étonner dans un pays où les traditions théâtrales nationales étaient très fortes. Nous nous efforcerons de comprendre les raisons d'un tel succès, en analysant d'une part ce que le *Royal Court* a proposé aux dramaturges russes et d'autre part la manière dont ces derniers se sont appropriés ces techniques d'écritures.

Depuis sa fondation par George Devine en 1956, le *Royal Court* a en effet toujours fait du texte dramaturgique sa priorité : même si d'excellents metteurs en scène, comédiens et scénographes y ont travaillé, ce théâtre appartient avant tout aux auteurs, vers lesquels toute sa politique est orientée. Par ailleurs, depuis le succès de scandale de la première pièce de John Osborne en 1956³, le *Court* s'est imposé comme un théâtre des nouvelles écritures. Il n'a en effet jamais cessé de découvrir, susciter, promouvoir et soutenir les jeunes talents : après John Osborne, ce fut, durant les années 1960, le tour d'Edward Bond, puis celui de Howard Barker et David Hare pendant la décennie suivante. Les années 1980 virent l'émergence de dramaturges féministes comme Caryl Churchill, auxquelles succédèrent à partir de 1994, les *New brutalists*, parmi lesquels Sarah Kane, Martin Crimp et Mark Ravenhill.

2. À Moscou en novembre 1999 et en avril 2000, à Novossibirsk en novembre 2000.

3. John Osborne, *La Paix du dimanche*.

L'histoire du *Royal Court* est celle d'une succession de scandales ; les deux plus emblématiques d'entre eux sont sans doute *Sauvés* d'Edward Bond en 1965 et *Anéantis* de Sarah Kane en janvier 1995. Le théâtre développe en effet une véritable culture de la provocation, aussi bien dans les thèmes abordés que dans l'écriture elle-même⁴.

Ainsi, depuis plus de 50 ans, le *Court* ausculte la société britannique sous toutes les coutures ; les dramaturges s'intéressent aux milieux ruraux comme aux grandes villes, aux mineurs comme aux traders, aux jeunes, aux femmes, aux homosexuels et aux différentes communautés ethniques. Il est en phase avec l'actualité, dont il n'hésite pas à aborder directement les sujets les plus brûlants : en 1982, par exemple, le dramaturge G. F. Newman évoque dans sa pièce *Operation Bad Apples* la corruption dans la police ; le spectacle est produit au moment même où a lieu un retentissant procès à ce sujet. De même, Caryl Churchill, dans *Drunk Enough To Say I Love You*, aborde en 2006 la question des relations très particulières entre Américains et Britanniques lors de la lutte contre le terrorisme après le 11 septembre 2001.

Les auteurs découverts par le *Court* se caractérisent par la grande diversité de leurs voix. Ils sont parfois très jeunes lorsque le théâtre produit leur première pièce⁵. Bon nombre d'entre eux ont des origines sociales modestes : Arnold Wesker⁶, par exemple, fut d'abord plombier, puis pâtissier ; Andrea Dunbar⁷ était une mère célibataire de 17 ans qui écrivit sa première pièce à 15 ans. Durant les années 1970 s'imposa en effet l'idée que tout le monde pouvait être créatif. Elle se renforça avec le temps : le *Royal Court* organise actuellement encore des ateliers dans des prisons, dans des maisons de jeunes, avec des enfants de 12 ans, etc. Par ailleurs, le théâtre a toujours été ouvert à des voix venues d'un ailleurs proche ou lointain ; il a produit des pièces des représentants des différentes communautés ethniques de Grande-Bretagne : In-

4. En 1968, par exemple, une pièce d'E. Bond, *Early Morning*, montrait une scène d'amour homosexuelle entre la reine Victoria et Florence Nightingale, interprétée par Marianne Faithfull !

5. Christopher Hampton, par exemple, avait 18 ans lors de la production de *When Did You Last See My Mother*, en 1966.

6. Arnold Wesker, *The Kitchen*, 1959.

7. Andrea Dunbar, *The Arbor*, 1980 et *Rita, Sue and Bob Too*, 1982.

diens, Pakistanais, Noirs et Asiatiques, il a également promu un certain nombre d'écrivains irlandais⁸, des auteurs sud-africains à l'époque de l'apartheid⁹, etc. À partir du début des années 1990, il s'est davantage ouvert au répertoire étranger, en s'efforçant de favoriser les échanges internationaux. Et en 1996, il s'est donné une structure pour réaliser cet objectif : le Département des Relations internationales, dirigé par Elyse Dodgson¹⁰. Des séminaires ont alors été organisés dans différents pays, par exemple l'Ouganda¹¹, le Mexique, Cuba et la Russie. Ils ont abouti à des co-productions qui ont permis au *Court*, à partir des années 2000, d'élargir son répertoire à des œuvres traduites de dramaturges parfois quasi-inconnus dans leurs pays d'origine. Le statut de résident international, proposé à ces jeunes talents étrangers¹², leur a souvent permis de se faire connaître et d'acquérir une notoriété internationale¹³.

Les séminaires organisés en Russie se sont très rapidement cristallisés autour du *verbatim*. Cette technique théâtrale doit son nom aux célèbres disquettes de stockage de données informatiques de Reid Andersons, commercialisées en 1979. Le terme, forgé par Derek Paget en 1987¹⁴, signifie en latin *littéralement*, et constitue donc un véritable programme : il s'agit d'élaborer collectivement des spectacles documentaires à partir d'interviews enregistrées sur dictaphone par les comédiens, qui doivent ensuite reproduire sur scène le plus fidèlement possible non seulement les paroles exactes de leurs interlocuteurs, mais également leurs intonations, leurs mimiques et leur gestuelle. Le dramaturge, lui, ne rédige pas le texte ; il intervient en amont pour proposer le thème du spectacle et en aval pour procéder au montage des propos recueillis. Le *verbatim* s'inscrit donc résolument dans le genre du

8. Par exemple, durant les années 1990, Marina Carr et Martin McDonagh.

9. John Kani, Winston Ntshona et Athol Fugard en 1973.

10. Elle crée en 1989 l'International Summer School, un programme au départ réservé à des auteurs de langue anglaise, mais qui va très rapidement s'internationaliser et s'élargir, aboutissant notamment en 1993 à une collaboration avec des dramaturges allemands.

11. En 1996.

12. Dès 1993.

13. Par exemple, en Russie, Vassili Sigarev et les frères Presniakov.

14. Derek Paget, « Verbatim Theatre : Oral History and Documentary Techniques », in *New Theater Quarterly*, volume 3, N°12, Cambridge, novembre 1987, p. 317-336.

théâtre documentaire, avec une spécificité : les documents utilisés sont produits par et pour le théâtre, puisque les comédiens choisissent à la fois leurs « donneurs »¹⁵ et les questions qu'ils leur poseront.

Or, les procédés documentaires, dont le *verbatim*, ont été utilisés très tôt au *Royal Court* : de manière ponctuelle, mais récurrente entre 1956 et 1979, puis beaucoup plus systématiquement à partir de 1979, au moment où Max Stafford-Clark devint directeur artistique du théâtre¹⁶. Il ne s'agissait cependant pas là d'une spécificité du *Court* : ainsi que le souligne Derek Paget¹⁷, à partir des années 1960, un certain nombre de scènes du Royaume-Uni¹⁸ ont renoué avec les traditions du théâtre d'opposition des années 1930, d'inspiration marxiste. Dans cette perspective, l'utilisation du document est peu à peu devenu un motif récurrent.

Au *Court*, l'année 1959 a marqué le début des pièces *verbatim* avec *Eleven Men Dead at Hola Camp*, une pièce portant sur la manière dont étaient traités les prisonniers africains durant l'intervention militaire britannique contre la guérilla des Mau-Mau au Kenya. En 1963, *Skyvers* mettait en scène des jeunes garçons dans une école mixte ; le dramaturge B. Reckord s'attacha à reproduire le plus fidèlement possible le langage de ces adolescents, sans parti-pris politique. Puis, au début des années 1970, le *Court* produisit deux pièces collectives : en 1971, *Lay By* s'inspira d'un fait divers, l'histoire d'un homme injustement accusé de viol. David Hare, qui contribua beaucoup ultérieurement au développement du théâtre documentaire, était l'un des co-auteurs de la pièce. Il participa également en 1972 à l'écriture de *England's Ireland*, une œuvre collective particulièrement provocatrice sur la situation politique en Irlande du Nord.

15. Le terme de « donneur » a été inventé lors de l'un des séminaires du *Royal Court* en Russie, en novembre 1999. Source : « Entretien entre A. Rodionov et T. Moguilevskaia », 11 mars 2005, non publié, archives personnelles de T. Moguilevskaia.

16. Il le restera jusqu'en 1993.

17. Derek Paget, « Verbatim Theatre... », in *op. cit.*, p. 317-336.

18. Derek Paget évoque en particulier le travail de Joan Littlewood au *Theatre Workshop*, mais aussi le *King's Head Theatre* et le *Tricycle Theatre*.

Max Stafford-Clark, quant à lui, avait élaboré dès 1974, en collaboration avec William Gaskill¹⁹, Caryl Churchill et David Hare, une technique particulière d'écriture et de production de pièces, la méthode *Joint Stock* : durant trois ou quatre semaines, le metteur en scène et les comédiens travaillaient avec un dramaturge sur un sujet particulier ; ils l'exploraient par le biais d'improvisations, mais aussi de recherches, notamment sur le terrain. À l'issue de cette première phase de répétition, le dramaturge s'isolait pour produire un texte, qui était ensuite à nouveau travaillé par la troupe, mais restait susceptible d'être modifié durant tout le processus. Dès lors que Stafford-Clark devint directeur artistique, le *Court* eut régulièrement recours à la méthode *Joint Stock* ; deux de ces spectacles furent particulièrement marquants : en 1981, *Borderline*, une pièce commandée par le *Court* à Hanif Kureishi, dont l'action se déroulait à Southhall, un quartier pauvre d'immigrés asiatiques qui focalisait à cette époque le mécontentement, la violence et le racisme. Une manifestation anti-fasciste y avait dégénéré quelques temps auparavant, provoquant la mort d'un manifestant écrasé par un officier de police. La pièce de Kureishi reconstituait avec une grande justesse l'atmosphère de paranoïa régnant alors à Southhall. Et en 1983, le *Court* marqua son opposition à la guerre des Malouines avec *Falkland Sound/Voces de Malvinas*. Cette œuvre de Louise Page avait été créée à partir des lettres écrites par un officier de la marine tué au combat à son père, d'interviews effectuées d'après la technique du *verbatim* et du témoignage d'une Anglaise ayant enseigné aux Malouines durant 19 ans²⁰. Citons également, peu de temps avant le premier séminaire en Russie²¹, le spectacle de David Hare intitulé *Via Dolorosa*, dont le texte fut écrit à partir du journal intime tenu par le dramaturge lors de son séjour à Gaza en novembre 1997.

Cependant, si le travail de type documentaire constitue une ligne récurrente au *Court*, le *verbatim* n'y est pas la seule méthode utilisée, loin de là : dans un théâtre qui se veut avant tout au service des drama-

19. William Gaskill avait lui-même été directeur artistique du théâtre entre 1965 et 1972.

20. Ruth Little, Emily McLaughlin, *The Royal Court Theatre : Inside Out*, London, Oberon Books, 2007.

21. En 1998.

turges, elle représente en effet une sorte de cas-limite, puisque l'auteur n'y rédige pas le texte, mais se contente de l'orchestrer. Les spectacles *verbatim* ne sont devenus plus nombreux au *Royal Court* qu'au début du XXI^e siècle, lorsque cette approche commença à se développer partout dans le monde.

Alexandre Rodionov²² affirme que ce n'est que lors du second séminaire du *Court* en juillet 1999 qu'Elyse Dogson a évoqué pour la première fois, lors d'une conférence, la possibilité de réaliser des pièces à partir d'interviews et de récits de personnes privées, sans utiliser explicitement le terme de *verbatim*²³. Ougarov et Gremina s'intéressèrent immédiatement à cette technique et demandèrent aux Britanniques d'assurer en novembre 1999 un troisième séminaire, consacré cette fois exclusivement au *verbatim*. Les Britanniques avaient pour principe de travailler en fonction des demandes émanant des participants étrangers à leurs séminaires²⁴ ; ils s'étonnèrent néanmoins de l'intérêt des Russes pour le *verbatim*, parce qu'ils avaient eux-mêmes l'impression d'avoir en partie emprunté leurs techniques documentaires au théâtre russe :

« Les Russes ont inventé une partie des choses que nous évoquions. L'ensemble du mouvement *verbatim* est né dans les années 30 en Russie. J'estime que nous sommes profondément influencés par le théâtre russe. Mais en 1999, ils ont été complètement stupéfaits par la possibilité de procéder à un véritable travail d'investigation sur un problème contemporain, parce que c'était devenu impossible depuis tant d'années »²⁵.

Le succès du *verbatim* en Russie s'avéra à la fois fulgurant et durable : l'impulsion donnée par le *Court* suscita immédiatement des spectacles *verbatim* non seulement à Moscou autour de Gremina et Ou-

22. Dramaturge ; il a participé à tous les séminaires du *Court*.

23. « Entretien entre A. Rodionov et T. Moguilevskaia », in *op. cit.*

24. Les séminaires en Ouganda en 1996 avaient donné lieu à un travail sur l'interruption du rituel, à partir de *Macbeth* (Ruth Little, Emily McLaughlin, *The Royal Court Theatre ...*, *op. cit.*, p. 327.)

25. *Ibid.*, p. 329 [nous traduisons].

garov, mais aussi à Kemerovo²⁶, à Novossibirsk²⁷ et ailleurs²⁸. Et il ne s'agissait pas là d'un simple phénomène de mode : le *Teatr.doc* a fêté en 2012 son dixième anniversaire et continue de travailler dans ce sens.

Les dramaturges russes convertis à cette technique s'accordent tous sur un point : le passage au *verbatim* leur a permis de retrouver une langue authentique. À la fin des années 1990, le théâtre russe semblait en effet avoir perdu à la fois sa voix propre ainsi que ses points de contact avec la réalité ; les théâtres commerciaux, devenus très nombreux, proposaient des divertissements convenus, pendant que les théâtres « sérieux » ressassaient les classiques jusqu'à la nausée. Et la langue parlée sur scène, que ce soit celle du théâtre de boulevard ou celle du répertoire traditionnel, s'avérait inadéquate pour évoquer la Russie contemporaine. La réalité de la rue appartenait désormais aux médias : à la télévision comme dans la presse écrite, les faits divers faisaient la une des journaux, leur violence était jetée en pâture au public sous forme de titres accrocheurs ou d'images brutales. Ils étaient montrés sans être réellement mis en mots, sans que leurs protagonistes puissent exprimer leur vécu.

Dès lors, le *verbatim* apparut comme une manière de retrouver une parole vraie, de sortir des clichés en opposant le discours individuel à toutes les formes de discours officiels, qu'ils émanent du pouvoir politique, de l'opinion publique ou de l'establishment culturel. Comme l'explique Mikhaïl Ougarov, cette technique permettait de travailler directement à la source, sans passer par l'intermédiaire de journalistes, de sociologues ou de politiciens, sur une matière « première », c'est-à-dire non filtrée par un point de vue préalable sur les questions évoquées. Dès lors, le témoignage de personnes privées, voire même celui des comédiens²⁹, devenait le document : « dans le *verbatim*, l'unité documentaire

26. Théâtre Loge, *Le bassin de charbon*, [Ugol'nyj bassejn] 2000. Voir T. Moguilevskaia, « Chap.IV – Commentaires de treize projets *Teatr.doc* », in *Les dramaturgies russes immédiatement contemporaines : réinvention du « théâtre documentaire »*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 365-366.

27. Autour de Viktoria Kholodova.

28. Notamment à Togliatti autour de Vadim Levanov.

29. Ce fut le cas notamment pour le spectacle du *Teatr.doc*, *La guerre des Moldaves*

n'est pas le fait, mais le mot », affirme Alexandre Rodionov³⁰. Et la scène du *Teatr.doc* se voulut alors le lieu du surgissement de paroles neuves, dites pour la première fois par les « donneurs » et restituées dans leur totale authenticité : non seulement le texte des interviews n'était pas retouché, mais les comédiens devaient d'une part en conserver toutes les scories (mots parasites, hésitations, tics de langage) et d'autre part en restituer les exactes intonations, car la méthode *verbatim* porte autant sur les mots que sur la manière de les prononcer.

L'originalité de ces spectacles tient certes aux thèmes traités, souvent politiquement incorrects (l'inceste, l'attentat de l'école de Beslan, etc.) ; mais ce qui différencie le *verbatim* du journalisme d'investigation, c'est avant tout la façon de procéder aux interviews : il s'agit d'interroger les « donneurs » de manière à les contraindre à sortir de leurs propres clichés, en ne leur faisant jamais répéter leurs récits : « le *verbatim* veut des mots neufs pour des réponses neuves », affirme Alexandre Rodionov³¹. Elena Issaeva³² va plus loin en constatant que, de même qu'il enrichit la langue du dramaturge, ce véritable « art de la question juste » modifie également sa vision du monde :

« La valeur de la méthode *verbatim*, c'est qu'elle éloigne l'écrivain de son propre vécu et l'oblige à porter un regard neuf sur un matériau qu'il pensait bien connaître [...] »³³.

Si le *verbatim* suscita d'emblée l'enthousiasme, les dramaturges russes eurent cependant des difficultés à s'en approprier la technique. Alexandre Rodionov³⁴ explique qu'après le séminaire de novembre 1999, les participants aux séminaires du *Court* s'imaginaient qu'il suf-

pour une boîte en carton. NDLR : traduction française par T.Moguilevskaia et G.Morel, disponible en commande sur le net : <<http://www.theatre-russe.info/pages/textes/moldaves01.htm>> (consulté le 01.12.12).

30. Alexandre Rodionov, « Verbatim – real'nyj dialog na podmostkakh », in *Otečestvennye zapiski*, N°4-5, Moskva, 2002 [nous traduisons], <http://magazines.russ.ru/oz/2002/4/2002_04_38.html> (consulté le 01.12.12).

31. *Ibid.*

32. Dramaturge, auteur de spectacles documentaires.

33. Elena Issaeva, « Posleslovie », *Novyj mir*, N°11, Moskva, 2003, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/11/issaeva.html> (consulté le 01.12.12).

34. « Entretien entre A. Rodionov et T. Moguilevskaia », in *op. cit.*

faisait de procéder à des interviews, puis d'en faire le montage, pour obtenir une pièce. Or, dès le séminaire organisé par Gremina et Ougarov un mois plus tard, en décembre 1999, les Russes se rendirent compte que si les interviews donnaient des résultats intéressants, le passage au montage et à la mise en scène s'avérait problématique³⁵. Quant au jeu des comédiens, il ne fonctionnait tout simplement pas. Les Britanniques revinrent donc une quatrième fois en avril 2000, accompagnés cette fois-ci du directeur artistique du *Court*, Stephen Daldry, qui partagea avec les participants sa propre expérience du *verbatim* : la mise en scène de *Body Talk*, un spectacle sur le corps masculin pour lequel il avait dénudé ses « donneurs » avant de les interroger sur les différentes parties de leur anatomie. Les Russes comprirent alors deux choses essentielles : tout d'abord, l'importance du choix des questions, ensuite celle du travail collectif ; dans le *verbatim*, la collecte de la « matière » doit impérativement être faite par les comédiens. Si le dramaturge leur transmet un texte déjà rédigé, ils seront incapables de produire un jeu authentique car leur « document » sera incomplet, ils disposeront certes des paroles des « donneurs », mais il leur manquera leurs voix et leur gestuelle : « Sais-tu ce que c'est que le *verbatim* ? Imaginons un cosmonaute qui atterrit pour la première fois sur Vénus. Et soudain, il comprend qu'il a oublié de débrancher le fer à repasser. [...] Et on s'imagine immédiatement non pas quelque chose de fantastique, mais lui, planté sur Vénus ; peut-être même qu'il se gratte l'oreille. Il est vivant... », explique Viatcheslav Dournenkov³⁶.

L'année suivante, les collaborateurs du *Court* revinrent deux fois en Russie, à Moscou et à Novossibirsk. Mais par la suite, ils prirent peu à peu leurs distances, et dès 2001-2002, le *verbatim* russe volait de ses propres ailes. Il était certes naturel qu'avec le temps, les « disciples » deviennent autonomes par rapport à leurs « maîtres » britanniques ; cependant, si le *Court* s'est aussi rapidement éloigné du *verbatim* russe, alors même qu'il continuait à soutenir activement et à

35. Seul le Théâtre *Loge* à Kemerovo a fait une expérience réussie avec le spectacle *Le Bassin de charbon*.

36. « Atipičnyj tol'jattinskij virus. Molodye dramaturgi iz Tol'jatti na festivale 'Novaja drama' : interv'ju Jurija Klavdieva, Mikhaila Durnenkova, Vadima Levanova », in *Novaja Gazeta*, Moskva, 6 octobre 2003.

produire à Londres un certain nombre de jeunes dramaturges comme Sigarev et les frères Presniakov, on peut également supposer l'existence de divergences sur le fond. Alexandre Rodionov affirme effectivement que les Anglais ont pris peur lors du festival de théâtre documentaire organisé par Gremina et Ougarov en décembre 2000, auquel ils participèrent en observateurs. Ils ont estimé que le matériel collecté était dans l'ensemble surjoué et ont surtout été déroutés par le mépris affiché par les Russes pour l'aspect politique des questions traitées³⁷.

Il s'agissait là d'une véritable pierre d'achoppement : le *Court* s'est en effet toujours posé comme un théâtre politique et social. Il a au départ été fondé par des hommes de gauche, qui affirmaient publiquement leur ancrage politique ; en 1959, par exemple, ils manifestèrent contre le nucléaire derrière une banderole du théâtre. De même, en 1967, le *Court* fêta le cinquantième anniversaire de la révolution russe en décorant la salle de drapeaux rouges lors de la représentation d'une pièce d'Isaac Babel. Au début des années 1970, les dramaturges s'interrogèrent de plus en plus sur la légitimité de l'action révolutionnaire et l'équipe dirigeante fut alors partagée entre ceux qui souhaitent promouvoir un théâtre avant tout socialiste et ceux qui lui préféreraient un théâtre simplement humaniste. Le point de vue des seconds l'emporta, mais le théâtre ne s'assagit pas pour autant : en 1982, sous Thatcher, il tenta durant quelques mois de se transformer en une coopérative socialiste où tout le monde aurait perçu le même salaire. Dramaturges et metteurs en scène continuèrent ultérieurement à prendre parti sur les questions d'actualité en produisant des spectacles sur la guerre des Malouines, sur l'affaire Salman Rushdie ou sur la participation du Royaume-Uni à la guerre en Irak. Au moment des séminaires en Russie, le *Court* affichait des positions qui le situaient clairement dans la mouvance altermondialiste.

Elyse Dodgson et ses collaborateurs ignoraient sans doute que leurs interlocuteurs russes nourrissaient une méfiance quasi-viscérale pour le théâtre politique. Celle-ci était intrinsèquement liée à l'histoire de l'URSS : durant les années 1920, le théâtre d'agit-prop y avait connu

37. Voir « Entretien entre A. Rodionov et T. Moguilevskaia », in *op. cit.*

un développement florissant, dans des formes souvent très originales³⁸ qui ont eu une influence décisive en particulier sur le travail de Piscator³⁹. Mais, à la différence du théâtre politique en Occident, cette version soviétique de l'agit-prop, née après octobre 1917, ne s'est pas développée pour contester le pouvoir en place. Au contraire, dès l'époque de la guerre civile, la défense du nouveau régime et la justification de sa politique s'imposa d'emblée comme l'objectif essentiel du théâtre auto-actif soviétique. Au cours des années 1920, il fut rapidement asservi par le Parti ; et lorsqu'au début de la décennie suivante, ce dernier fut en mesure de contrôler l'intégralité de la vie culturelle, le théâtre politique se vit assigner pour unique fonction la diffusion des slogans gouvernementaux.

Dès lors, l'incompréhension entre les collaborateurs du *Court* et les dramaturges russes était inévitable : l'engagement politique, qui pour les Britanniques allait de soi lorsqu'on travaillait dans un théâtre qui se voulait à l'avant-garde de la société, était au contraire assimilé en Russie à une posture rétrograde, renvoyant aux techniques de propagande soviétiques. Montrer le réel au théâtre supposait pour les Russes rendre leurs voix aux individus, indépendamment de toute prise de position, assimilée par principe à une déformation idéologique et une trahison de ce réel. Ainsi s'explique l'insistance des principales figures du *verbatim* russe sur ce que Mikhaïl Ougarov définira en 2006 comme la « position zéro ». C'est sans doute là que se situe, du moins au début des années 2000, la spécificité du *verbatim* russe, dont certains spectacles, comme *Septembre.doc*⁴⁰, scandalisèrent le public autant en Occident qu'en Russie, pour des raisons diamétralement opposées.

38. Journaux vivants, procès théâtralisés, scénisations, litmontages, etc..

39. Notamment par l'intermédiaire des *Blouses bleues*.

40. *Septembre.doc*, pièce documentaire d'E.Gremina, mise en scène M.Ougarov et R.Malikov. Création au Festival Passages Nancy (mai 2005), au *Teatr.doc* Moscou (septembre 2005). NDLR : traduction française par T.Moguilevskaia et G.Morel, disponible en commande sur le net : <<http://www.theatre-russe.fr/pages/textes/septembre01.htm>> (consulté le 01.12.12).

Les engagements socio-culturels de la dramaturgie documentaire russe

Ilmira Bolotyan

Pour commencer nous voudrions souligner l'importance qu'a eue le projet « théâtre documentaire » dont la mise en œuvre a commencé à Moscou en 2000. Ayant largement recours à la technique du *verbatim*¹, il a influencé le développement d'un mouvement théâtral plus vaste intitulé « Nouveau drame »² et largement stimulé l'émergence des nouvelles dramaturgies russes au tournant du XX^e siècle.

-
1. Le terme *verbatim* est devenu, du fait de sa popularité, presque synonyme du terme « théâtre documentaire » dont il est très proche. Nous employons ce terme pour designer la technique de création de textes à partir du montage de propos cités à la lettre et plus largement les textes et les spectacles créés à l'aide de cette technique. Nous l'appliquons également pour désigner un « style documentaire » qui restitue des particularités de langue, au niveau de la phonétique, du lexique, de la syntaxe, de la composition y compris quand il s'agit d'une approche parodique ou stylisée.
 2. On doit l'appellation *Nouveau drame* au festival *Novaïa Drama* organisé à Moscou entre 2001 et 2006 par Edouard Boyakov, Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, sous l'égide du festival national *Masque d'Or*. Il s'agit d'un mouvement théâtral informel qui réunit des dramaturges, des metteurs en scène et des comédiens dans leur recherche d'une représentation en phase avec la réalité. Incluant provocation et contestation, on y trouve la revendication d'une position active du lecteur/spectateur. Voir Ilmira Bolotyan, *Les recherches dans le domaine du genre dans la dramaturgie russe fin XX^e-début XXI^e* (*Žanrovyje iskanija v russkoj dramaturgii konca XX^{ogo} – načala XXI^{ogo} veka*), thèse de doctorat en lettres soutenue à l'Institut Pédagogique de Moscou, 2008.

Les textes et les spectacles écrits à l'aide de cette technique ont déterminé les concepts-clés de l'ensemble du mouvement : réalité, actualité, documentarisme et prédominance de thèmes sociaux, lesquels ont donc « contaminé » à des degrés divers la dramaturgie fictionnelle. L'expression « ici, maintenant et à propos de moi »³ résume, au niveau thématique, le principal apport du TD et du *verbatim* au théâtre contemporain russe dans les premières années de leur développement.

En Russie, de manière générale, le TD se caractérise d'une part par le refus de techniques employées par le théâtre russe « de répertoire », dans lequel la représentation de la réalité est entachée de clichés, et, d'autre part, par sa recherche de proximité avec le réel. L'accent est clairement mis sur un contenu polémique. Dans le *verbatim* occidental, la résonance sociale et la possibilité d'agir sur la société sont essentielles⁴. La version russe du TD, sans occulter cette question, concentre en premier lieu son attention sur des problèmes esthétiques : elle entend « mettre à jour » le langage employé et les thèmes abordés au théâtre. Au cours des premières années de son existence, le TD russe a rarement traité les événements-phares de l'actualité⁵. Les auteurs ne se sont par ailleurs guère intéressés aux thèmes favoris du drame documentaire : procès retentissants ou bien biographies de personnalités publiques.

3. Nous citons le propos de M. Ougarov : « Le drame nouveau se passe ici, maintenant et à propos de moi... c'est très important. », dans *La Nuit*, émission TV, canal « La 5ème », 01.11.2010.

4. Le *verbatim* occidental n'était pas uniquement une expérimentation théâtrale, mais aussi une manière originale de contribuer à résoudre des problèmes sociaux, notamment en améliorant le sort de ses « informateurs ». Les représentations de *Twilight*, pièce d'Anna Deavere Smith sur des émeutes raciales, ont par exemple contribué à réconcilier les communautés en conflit. Voir Anna Deavere Smith, « Introduction », in *Twilight: Los Angeles 1992*, New York, Anchor, Double day, 1994.

5. À quelques exceptions près, parmi lesquelles : *Immersion*, de Ekaterina Narshi, à propos de la tragédie du sous-marin *Koursk* ; l'action *Nord-Ost : le 40^e jour*, soirée de témoignages animée par Grigori Zaslavski qui portait sur la prise d'otage au Théâtre de Doubrovka en 2002 ; *Septembre.doc*, de E. Gremina, sur la prise d'otages à l'école de Beslan.

Le TD russe s'est essentiellement focalisé sur les particularités de la langue et de la parlure de différentes sub-cultures : celles des SDF⁶, des criminelles récidivistes⁷, du milieu de la télévision⁸, des adolescents⁹. Ainsi que le remarque Natalia Yakoubova, il a eu recours moins à des documents sur le réel qu'à une documentation sur des modes d'expression¹⁰. En ce qui concerne le type et le système des personnages, le *Teatr.doc* s'est d'abord penché sur la vie des gens ordinaires. « Les personnalités publiques ne m'intéressent pas du tout », affirmait Mikhaïl Ougarov, avant d'expliquer cette position :

« Prenons par exemple le XIX^e siècle : seuls les correspondances et les Mémoires des gens relativement célèbres ont été conservés. Or, ces personnes s'autocensuraient impitoyablement : Tolstoï, Dostoïevski, Tchekhov et leurs épouses triaient soigneusement les faits. Le résultat, c'est une faille impossible à combler. Moi, j'aurais voulu apprendre comment vivait l'homme ordinaire au XIX^e siècle : comment il allait aux toilettes, comment il mangeait, dans quelle tenue il dormait, en caleçon ou en pantalon. Je n'ai pas réussi à le savoir en lisant les grands écrivains. J'ai en revanche trouvé ce genre d'informations chez les écrivains de second rang, ceux qui décrivaient la vie quotidienne, ceux que les critiques méprisaient et qui se méprisaient eux-mêmes. Je leur voue une reconnaissance sans borne : ce sont eux qui ont transmis leur époque »¹¹.

La vie quotidienne d'individus anonymes montrée de manière détaillée a clairement constitué le sujet de prédilection du théâtre documentaire russe dans sa phase de consolidation. Ces objectifs ont conduit les artistes du *Teatr.doc* à développer de nouvelles techniques de mise

6. *Les sans-domicile-fixe*, d'Alexandre Rodionov et Maxim Kourotchchine. En russe : *Bezdomnye*, in *Dokumental'nyj Teatr. P'esy*, Tri kvadrata, Moskva, 2004, p. 168-190.

7. *Les Crimes passionnels*, de G. Signkina. En russe : *Prestuplenia strasti*, in *Dokumental'nyj Teatr. P'esy, op.cit.*, p. 136-167.

8. *La grande pâtée* de Ruslan Malikov et Alexandre Vartanov. En russe : *Bol'shaja žračka*, texte non publié.

9. *Surprise enfantine*, de Vladimir Zabalouev et Alexeï Zenzinov. En russe : *Detskaja neožidannost'*, texte non publié.

10. N.Yakoubova, article « Le *verbatim* : mot à mot et texte à texte », en russe : « Verbatim: doslovno i dotekstual'no », in revue *Teatr*, 2006, N°4, Moscou, p. 38.

11. M. Ougarov, propos tenus dans l'émission « *La véritable dramaturgie se déroule au sein du réel* », Radio Svoboda, 29.04.11. En russe : *Dramaturg Mikhail Ugarov : « Nastojaščaja dramaturgija proiskhodit v real'nosti »*, disponible sur : <<http://www.svobodanews.ru/content/article/16796934.html>> (consulté le 01.12.12.).

en scène et de jeu d'acteur qui, en retour, ont eu un impact sur la dramaturgie *verbatim*. Malgré un large diapason de thèmes traités, c'est la question de l'identité individuelle et sociale qui se formule au travers de personnages qui revendiquent une existence propre et parlent en leur nom propre. Bien qu'appartenant à un groupe social identifié, ils ne sont pas érigés en « types » ou « modèles » et cette « singularisation » s'affirme même dans les cas où le sujet est *a priori* politique et brûlant.

*Les Crimes passionnels*¹², projet conduit par Galina Signkina, s'appuie sur les propos de femmes condamnées pour un crime passionnel grave, meurtre ou assassinat. L'auteure introduit dans l'action son propre personnage qui porte son prénom. Ce personnage dialogue avec Olga et Bella, deux détenues qui lui parlent de leur vie en pensant l'aider à écrire une pièce. Mais en fait, Galina les manipule, cherchant à obtenir leur concours dans l'élaboration d'un scénario de vengeance amoureuse qu'elle-même voudrait mettre en application dans la vraie vie. Tout se passe comme si l'auteure essayait de résoudre ses propres problèmes à travers son héroïne et ses échanges avec les personnes bien réelles qui se cachent derrière Olga et Bella, le tout sous la forme de jeux et de provocations.

On trouve dans plusieurs textes ce genre de mise en jeu d'un « double » de l'auteur qui dialogue avec les personnages « centraux ».

*PR sobres - I*¹³ d'Olga Darfi et Ekaterina Narshi¹⁴, est basé sur les entretiens conduits par les deux dramaturges auprès de conseillers en communication politique. Les auteures figurent, désignées par leurs prénoms, dans la liste des personnages. Au travers de ces entretiens avec les PR, un sombre tableau se dessine du pouvoir total que ces « professionnels » exercent sur la situation politique en Russie. Mais le texte contient également les réflexions personnelles des auteures qui,

12. *Op.cit.*, p. 136-167.

13. Les initiales PR renvoient à l'anglicisme « public relation. ». En russe : *Trezvyi PR*, in *Dokumental'ny Teatr: P'esy*, *op.cit.*, p. 26-49.

14. Le nom d'E. Narshi n'est pas mentionné dans la publication du fait d'un conflit qui a séparé les deux auteures du projet. Narshi a fini par écrire sa propre version basée sur les mêmes matériaux.

au lieu de porter sur la destinée de leur pays, évoquent plutôt leurs difficultés à collaborer sur le projet et « à en trouver le sens ». Ainsi la réflexion sur le travail qu'elles mènent l'emporte-t-elle sur le thème politique.

Dans certaines créations plus expérimentales, c'est aux spectateurs qu'on a proposé de s'auto-définir. Le spectacle *Démocratie.doc*¹⁵ a été conçu en 2007 comme une performance interactive où les spectateurs tiennent les rôles principaux. Il est conduit par deux psychologues, qui, après en avoir expliqué les règles, choisissent dans le public, un certain nombre de joueurs. Une fois en scène, chacun de ces spectateurs s'attribue un rôle social, différent d'une représentation à l'autre, par exemple : « le Président », « la Russie », « le Terrorisme », « la Télévision », « la Corruption »... À partir de là, c'est le spectacle des relations entre ces concepts et les « personnages » qui se déroule sur scène. Les psychologues mènent le jeu, ont recours à la provocation pour susciter des conflits. Chaque « représentation » était unique. Dans ce cas, le spectateur assistait à la naissance du *verbatim*, le sens et la valeur d'une telle performance résidant dans l'émergence d'un matériau documentaire. Un tel exercice répondait également à une fonction psychothérapeutique collective, comme le souligne Ougarov à propos de la capacité du *Nouveau drame* à pallier à la solitude et aux angoisses sociales :

« Je constate que les autres gens se prennent la tête pour les mêmes choses que moi. Donc, je ne suis ni un monstre, ni un cas isolé, ni une sorte de... freak, non ? Les théâtres qui montent des textes classiques [...] n'apportent aucune réponse aux problèmes psychologiques de l'homme contemporain. Pas plus Dostoïevski que Tolstoï »¹⁶.

L'attrait des auteurs du théâtre documentaire pour les problématiques socio-psychologiques a cependant trouvé en 2005 une suite inattendue déclenchée par l'actualité. En septembre 2004, un commando,

15. Projet coproduit par le *Teatr.doc* et le *Théâtre Joseph Beuys*, mise en scène : Georg Genoux, modérateurs : Arman Bekenov et Elena Margot en collaboration avec les auteurs Nina Belenitskaia et Ivan Ougarov. Créé au *Teatr.doc* en 2007, chaque représentation a été archivée en vidéo.

16. M. Ougarov, propos tenus dans l'émission TV *Dans La Nuit*, chaîne « Cinquième », diffusée le 01.11.2010.

désigné comme tchéchène, prend en otage une école entière le jour de la rentrée. Après trois jours de siège, l'armée russe donne l'assaut, le résultat est effroyable¹⁷. Pendant le déroulement des événements, E. Gremina et M. Ougarov font une collecte des propos échangés sur Internet, de réactions « à chaud » de la population dans son pluralisme ethnique (russe, ossète, tchéchène) face à la tragédie et à son origine, le conflit russo-tchéchène qui dure depuis des années. Dix mois plus tard, un spectacle voit le jour sous le titre *Septembre.doc*¹⁸. Ce spectacle ouvre une tendance nouvelle au *Teatr.doc*, qui consiste en une réaction rapide à un événement d'importance majeure.

Dans *Septembre.doc*, les discours « politiquement incorrects » s'entrechoquent, les opinions se confrontent, les auteurs considèrent que chaque avis a, sans exception, le droit d'être entendu. La « position zéro » s'impose dans le choix et le traitement des déclarations et relève d'une posture consciente : ne pas transmettre, ni imposer au spectateur, un point de vue unique sur la réalité.

Ce principe sera régulièrement revendiqué au point de devenir une sorte de dogme du TD russe. Et ce jusqu'en 2010, où le *Teatr.doc* adoptera un point de vue critique, contestataire nettement affirmé. C'est *Une heure et dix-huit minutes*, pièce d'Elena Gremina élaborée à partir des matériaux de l'affaire du juriste Sergueï Magnitski qui marque ce virage¹⁹. L'idée de ce spectacle est née après l'annonce de la mort tragique et inexpliquée en détention de cet avocat qui a pour son malheur découvert une affaire de corruption d'ampleur orchestrée par les hautes sphères de pouvoir en Russie. À propos de la conclusion tragique de

17. NDLR : Les bilans font état de plus de trois cent morts dont cent cinquante six enfants, de plus de sept cents blessés.

18. *Septembre.doc*, pièce documentaire d'E. Gremina, mise en scène M. Ougarov et R. Malikov. Création au Festival Passages Nancy (mai 2005), au *Teatr.doc* Moscou (septembre 2005). NDLR : traduction française par T. Moguilevskaia et G. Morel, disponible en commande sur : <<http://www.theatre-russe.fr/pages/textes/septembre01.htm>> (dernière consultation 01.12.12.).

19. *Une heure et dix-huit minutes*, pièce documentaire d'E. Gremina, mise en scène M. Ougarov et T. Batalov au *Teatr.doc* (juin 2009). NDLR : traduction française par T. Moguilevskaia et G. Morel, disponible en commande sur : <<http://www.theatre-russe.fr/pages/textes/magnitski01.htm>> (dernière consultation 01.12.12.).

cette affaire judiciaire, Dmitri Mouratov, rédacteur-en-chef du journal dissident *Novaïa gazeta* dit à l'antenne de la radio *Écho de Moscou* : « Si seulement *Teatr.doc* en faisait un spectacle ». M. Ougarov et E. Gremina ont réagi immédiatement à cet appel provenant d'un relais de l'opposition. *Une heure et dix-huit minutes* n'est pas écrite selon les règles classiques du *verbatim*. En effet, il n'y a pas eu d'entretiens directs avec les personnes figurées sur scène, à l'exception de Natalia Magnitskaïa, la mère du défunt. Parmi les sources documentaires, citées en préambule, figurent à la fois les documents intimes (carnets et correspondance de S. Magnitski fournis par sa mère) et un rapport-enquête officiel (Commission Publique d'Observation des Droits de l'Homme dans les lieux de détention forcée), ainsi que des matériaux fournis par des journalistes engagés dans la défense des Droits de l'Homme.

Deux « avant-propos », intégrés dans le texte, énoncent clairement le positionnement du *Teatr.doc* :

« Ce qui est arrivé à Sergueï Magnitski n'est pas un fruit du hasard. Des milliers de nos concitoyens, moins connus que lui, sont humiliés, contaminés par la tuberculose et par l'hépatite, on les torture tout près de chez nous sans que personne ne s'en préoccupe. [...] Alors même que le système qui a tué Magnitski reste puissant, qu'il continue de tuer des gens, c'est contre lui que nous allons témoigner au théâtre. [...] Le genre de ce spectacle est : « Le procès qui n'a pas eu lieu aura bel et bien lieu »²⁰.

Et le metteur en scène de déclarer à la suite : « Eux jugent des gens, et nous, c'est eux que nous allons juger »²¹.

L'action du spectacle se déroule face à des spectateurs à qui l'on a clairement conféré le rôle de jurés devant lesquels sont « convoqués » des juges, des procureurs, le personnel médical impliqué dans l'affaire. Chacune de ces « dépositions » sera introduite par une « notice d'instruction », que le spectateur doit lire et qui précise, en conformité avec la réalité : nom, prénom, fonction et responsabilité du personnage qui devra s'en expliquer.

20. *Ibid.*, p. 8-9.

21. *Ibid.*, p. 10.

Pour l'équipe de création il s'agissait avant tout de poser un acte citoyen dont les enjeux étaient d'ordre éthique voire politique²². Les spectateurs l'ont compris attribuant au théâtre un rôle d'instance contestataire²³. Leurs commentaires sur internet abondent dans ce sens : « Ce spectacle sur la mort de S. Magnitski, c'est leur prise de position civique. »²⁴ Ou encore : « J'ai l'impression que ce ne sont pas les manifestations de mécontentement, mais précisément ce genre d'action qui peut devenir une manière réaliste et particulièrement efficace de protester. »²⁵. Une spectatrice questionne :

« Peut-être assistons-nous [...] à la naissance en Russie, à défaut d'une société civile, d'un théâtre civil ; [...] Si vous êtes acteur, metteur en scène, écrivain ou journaliste, est-il vraiment nécessaire d'aller manifester sur la Place du Triomphe²⁶ et d'engager un dialogue avec le pouvoir sur son propre terrain ? Face aux violences du pouvoir, Mikhaïl Ougarov estime que la meilleure réaction pour l'artiste est de s'exprimer dans son œuvre, dans un langage qu'il maîtrise et qui est tout aussi efficace »²⁷.

Dans *Une heure et dix-huit minutes*, le *Teatr.doc* déroge à la « position zéro » en choisissant la forme théâtrale du tribunal pour traiter de cette affaire. Cependant, même dans ce cadre accusateur de la pièce-procès, chacun de ces « exécutants de la volonté d'Etat », aura

22. M. Ougarov a reçu pour *Une heure dix-huit minutes* le prix « Art et Culture 2011 » décerné par le Groupe Helsinki Moscou (ONG de Défense des Droits de l'Homme fondée en 1976).

23. NDLR : La création du *Teatr.doc* a suscité une vive émotion en Russie, notamment sur internet où peut s'exprimer une presse indépendante. La pression fut telle que le Parquet russe a été « contraint » d'ouvrir une commission d'investigation au sujet des conditions du décès du prévenu. Le dossier sera finalement clos en mars 2011 sans qu'aucun des responsables ne soit inquiété et, comble de l'absurde, le procès de S. Magnitski sera réouvert *post-mortem*.

24. Sur le blog d'Irina Iasina, la directrice du Fond créé par Mikhaïl Khodorkovski : <<http://yasina.livejournal.com/515997.html>> (dernière consultation 01.12.12.)

25. Sur le blog de la journaliste Olga Loukinova : <<http://ol7gun7ka.livejournal.com/303787.html>> (dernière consultation 01.12.12.).

26. NDLR : Cet avis a été écrit avant le début de la vague des manifestations de masse à Moscou (à partir de décembre 2011). Depuis 2009, une opposition politique informelle et des défenseurs des droits de l'homme avaient tenté sans réel succès d'organiser des manifestations Place du Triomphe à Moscou, le 31 de chaque mois, en référence au droit de manifester inscrit dans l'article 31 de la Constitution russe.

27. Sur le blog de la dramaturge Marina Krapivina : <<http://kodzujoro.livejournal.com/109317.html>> (dernière consultation 01.12.12.).

la possibilité de justifier son point de vue, que les discours tenus qui consistent à se dégager de toute responsabilité soient jugés par le public recevables ou non.

L'histoire de l'assignation à résidence de l'opposant et poète biélorusse Vladimir Nekliaev²⁸ constitue le sujet d'un autre spectacle politique du *Teatr.doc : Deux dans ta maison*²⁹. La première a été présentée à Moscou en décembre 2011, dans un contexte contestataire particulièrement agité et au cœur même des manifestations du mouvement des « rubans blancs »³⁰ ; le spectacle s'est donc, cette fois encore, trouvé en phase avec l'actualité. Là encore, de manière surprenante, la « position zéro » transparaissait non seulement dans la structure du spectacle (série de sketches), mais aussi dans la représentation donnée des personnages. Les uns comme les autres sont sympathiques, qu'ils appartiennent au « camp » de l'opposant et de son épouse, ou à celui des agents du KGB dont la présence est permanente dans leur appartement. Ces derniers, bien qu'il s'agisse de sbires d'un régime autoritaire, ne sont à aucun moment répugnants, ils provoquent plutôt la pitié et le rire. De fait, dans un retournement comique de la situation, c'est l'épouse qui rendra impossible la vie quotidienne des agents du KGB en défendant jusqu'au bout son mari et son territoire. Une danse finale de tous les personnages dans la mousse, laisse une impression d'ensemble optimiste qui se termine sur un *happy end*. Le héros condamné obtient un sursis, les agents doivent quitter les lieux. Mais on a l'impression que si la femme de Nekliaev jubile, elle le fait moins du fait de l'issue favorable du procès de son mari, que parce qu'elle parvient enfin à mettre à la porte

28. NDLR : Le poète V. Nekliaev, âgé de 64 ans, candidat contre le président sortant A. Loukachenko aux élections de 2010, a été successivement : agressé dans la rue la veille du scrutin, enlevé à l'hôpital et secrètement incarcéré au siège du FSB biélorusse, condamné à 4 ans de prison (dont 2 fermes), libéré sous la pression de l'U.E., pour être finalement assigné à résidence pendant plusieurs mois.

29. Texte d'E. Gremina, mise en scène de M. Ougarov. Co-produit par plusieurs festivals, le spectacle a été largement présenté en Europe centrale et de l'Est entre octobre et novembre 2011. Voir à propos de cette création l'entretien avec E. Gremina et M. Ougarov, dans cet ouvrage.

30. Les rubans blancs sont le symbole des mouvements de protestation contre les résultats des élections parlementaires de 2011 en Russie. Les manifestants les portaient pour marquer leur désaccord avec les résultats officiels, le slogan récurrent étant : « Pour des élections honnêtes ! Pour un pouvoir honnête ! ».

des hôtes indésirables, des malpropres qu'elle oblige à faire le ménage avant de partir. On peut dire de ce triomphe qu'il est celui des « petites gens » qui parviennent à défendre leur espace privé plutôt qu'une victoire politique d'un opposant contre un régime.

Dans une période comme celle qui a commencé en Russie en décembre 2011 avec les manifestations de masse contre la malhonnêteté et le cynisme du pouvoir en place, cette création a remis en cause de manière aiguë la pertinence de la position zéro dans le cadre d'un théâtre qui se sent politiquement concerné par ce qui l'entoure. Il nous semble qu'en 2012 les artistes du *Teatr.doc* ont fait preuve de toujours plus d'engagement, à la fois par conviction personnelle, mais aussi parce que le public d'un théâtre aussi expérimental est très largement composé des jeunes gens qui participent aux rassemblements protestataires. Certaines des récentes créations vont sans équivoque dans ce sens, comme la comédie satirique *Berlusconi*³¹. Créé au *Teatr.doc* en février 2012, régulièrement programmé pendant toute la période des élections présidentielles, le spectacle a été donné en plein air comme prolongation d'une manifestation du mouvement *Occupy Abai*.

Teatr.doc a d'autre part adopté, face aux interpellations et aux répressions, une stratégie de « groupe de réaction rapide » avec l'organisation de plusieurs soirées baptisées « théâtre du témoin réel », durant lesquelles la scène était ouverte à de jeunes activistes de l'opposition³².

Cette « radicalisation », entretenue par le mécontentement ambiant, paraît naturelle pour une compagnie de théâtre indépendante dont la survie ne dépend pas de subventions régulières de la Ville ou de l'État. Dans une situation aussi clivée, le théâtre pourrait bien devenir un espace relationnel encore plus particulier. À la différence de la télévision et autres médias contraints de véhiculer mensonge, division

31. *Berlusconi*, d'après *L'anomalo bicefalo* de Dario Fo, adapté et « enrichi » de matière documentaire locale, mise en scène : Varvara Faer.

32. NDLR : La première « présentation » du genre s'est déroulée le 30.12.11. Elle sera suivie par plusieurs autres soirées : avec les leaders du mouvement contestataire *Occupy Abai* (19.07.12) ; avec les avocats des *Pussy Riot* (27.08.12), soit dix jours après l'annonce du verdict.

et haine, le théâtre pourrait rassembler davantage et proposer une autre « vision du monde » dans un moment aussi intense. Une vision qui pourrait aider son public à s'opposer à une réalité qui ne lui convient guère, à restaurer les liens sociaux, ne serait-ce que durant le bref instant de la représentation et des discussions qu'elle génère.

Si l'on se remémore le théâtre politique voulu par Piscator ou Weiss et leur ambition de fournir aux spectateurs un « instrument de pensée politique », on se doit d'être conscient du caractère utopique d'une influence politique directe du théâtre sur la société. La « position zéro » a permis au *Teatr.doc* de maintenir un équilibre entre préoccupations esthétiques et éthiques, entre l'art et l'action politico-sociale. Devenir un instrument d'action strictement politique signifierait pour les artistes qui l'entourent « renoncer au théâtre » ce qui me semble peu probable, au delà de la situation actuellement très conflictuelle.

Une histoire italienne :

parcours cognitifs entre contre-information, journalisme d'investigation et « théâtre de narration »

Gerardo Guccini

Traduction Olivier Favier

Au cours des années soixante et soixante-dix, l'Italie a vu s'affirmer une culture de la contre-information concernant non seulement des processus de communication, mais aussi, sinon principalement, comme l'observe Cristina Valenti, des processus de transformation et de construction culturelle :

« Quand, dans les années 1960-70, le théâtre avait pour base la finalité de la contre-information [...] les spectateurs n'allaient pas au théâtre pour s'informer, mais pour contribuer au processus de construction d'une information alternative, en partageant *a priori* les contenus et les objectifs [...]. Y être signifiait partager l'expérience (du théâtre et de la contre-information) sous la forme d'une action à laquelle on avait pris part »¹.

Faire de la contre-information, synthétise rétrospectivement le sociologue Aldo Bonomi, « signifiait communiquer un imaginaire, faire de la propagande à l'intérieur de processus de transformation en acte »².

1. Cristina Valenti, « Teatro, informazione e controinformazione », in *Teatro e informazione*, revue *Prove di drammaturgia* N°1/2008, G. Guccini, Bologna (Dir.), CIMES (Centro di Musica e Spettacolo) - Università di Bologna, p. 16.

2. Aldo Bonomi, « La controinformazione », in Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed*

Au cours des années 1980, le cadre change profondément. Le reflux dans la sphère privée, la mort des petits partis d'extrême-gauche et la marginalisation socio-culturelle de la lutte politique, affaiblie et disqualifiée par ses dégénérescences terroristes, déterminent une situation qui ne laisse aucune prise aux pratiques de la contre-information « directe ». Celles-ci redeviendront pourtant centrales par la suite, tant théâtralement que dans les dynamiques de la vie citoyenne : qu'on pense aux impressionnants développements politiques des activités scéniques et médiatiques de Beppe Grillo³. Toutefois, un élément de leur processus de formation ne se reproduira plus, demeurant une caractéristique des années soixante et soixante-dix. Je fais référence au projet de mettre en œuvre une civilisation idéologiquement opposée à celle du capitalisme bourgeois. En expérimentant de nouvelles possibilités de vivre individuelles et collectives, les structures en lutte constituaient une société dans la société : une société mobile, multiple et privée de représentants unitaires, sans être pour autant désarmée ou soumise, puisque rassemblée dans la conscience d'incarner une *antithèse* historique. Et donc d'occuper le lieu de l'*innovation* par rapport à celui de la *conservation*, de la *libération* par rapport à ceux de l'*oppression*, de la *révolution* par rapport à ceux de la *réaction*. En fuyant les lieux assignés aux représentations traditionnelles, les acteurs ne se jetaient pas ainsi dans la marginalité sociale, mais, tout au contraire, ils brisaient la marginalité du divertissement scénique pour ouvrir un débat contradictoire paradoxal, de puissance à puissance, avec les hiérarchies sociales et le pouvoir politique. La connotation idéologique de leurs nouvelles directives les reliait de fait au monde ouvrier et étudiant, aux travailleurs et aux jeunes, les plaçant sur le versant le plus constructif et dynamique des changements historiques. Dans cette interpénétration du renouvellement artistique et de la transformation sociale, le contrôle par le bas des informations revêtait une importance stratégique, en ce qu'elle désagrégeait le monopole des médias de masse, montrant qu'« aucun espace, public ou privé, [n'était] détaché des dynamiques

esistenziale, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 591-596.

3. Humoriste, acteur, blogueur et militant politique italien, il fonde en 2010 le *Movimento 5 Stelle* (Mouvement 5 étoiles), une formation politique autofinancée qui tient un discours populiste. Voir : « Beppe Grillo ou le populisme 2.0 », entretien avec Giuliano Santoro et Wu Ming 2, traduction Olivier Favier, sur le net : <<http://dormirajamais.org/grillo/>> (consulté le 22.03.2013). (NdR).

et des jeux de pouvoir de la société »⁴. En résumé : durant les années soixante et soixante-dix, une même vague de transformations bouleverse le monde de la communication journalistique et celui du théâtre, suscitant une culture de la contre-information fondée sur des processus d'« auto-délégation » par lesquels journalistes, acteurs (en particulier Giuliano Scabia et Dario Fo) et militants politiques se réapproprient une part de la communication de l'information dont ils deviennent les « sources directes »⁵. En faisant référence à un même humus culturel et politique, contre-information journalistique et contre-information théâtrale, même s'ils sont jumeaux, ne s'avèrent pas des phénomènes en miroir. Leurs relations relèvent de la collaboration, de la confluence et de la convergence autour des mêmes thèmes. Il est en effet significatif que, comme le rappelle Massimo Veneziani, « en 1971-72 la majeure partie des militants de la contre-information se retrouve dans l'organisation appelée *Soccorso-Rosso*, née de l'idée de Franca Rame et Dario Fo de mettre à la disposition des détenus politiques (même si la tutelle du réseau s'étendra aux criminels de droit commun) une partie des recettes des spectacles théâtraux pour leur défense juridique »⁶.

Entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, les dynamiques de la contre-information se réduisent sur tous les fronts : les feuilles autogérées disparaissent dans les usines et dans les universités ; le panorama de la presse alternative se restreint, après un second boom autour des manifestations de masse de 1977 ; tandis que, dans le milieu théâtral, les synergies « gémellaires » avec le monde du journalisme sont marginalisées par les esthétiques du renouveau linguistique et par l'émergence des valeurs autoréférentielles du postmodernisme. Il s'agit de changements liés à la suspension de la lutte sociale. Après l'éphémère exploit du *movimento 77*⁷, plus étudiant qu'ouvrier, plus créatif que révolutionnaire, plus existentiel que politique, il n'y a plus de confrontations qui animent et renforcent les « désirs de trans-

4. Massimo Veneziani, *Controinformazione. Stampa alternativa e giornalismo d'inchiesta dagli anni Sessanta a oggi*, Roma, Castelvechi, 2006, p. 30.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 48.

7. Mouvement de contestation virulente qui a opposé la gauche extra-parlementaire au gouvernement et aux représentants officiels de la gauche en 1977. (NdR)

formation » véhiculés par la contre-information et devenus consubstantiels à son affirmation historique. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que les thèmes sociaux et les problématiques brûlantes ne s'affrontent pas, mais seulement que les fonctions cognitives et perturbatrices originellement développées par la contre-information deviennent l'apanage d'un journalisme d'investigation hautement professionnel et diffusé non seulement dans de grands magazines et de grands quotidiens, mais aussi par des maisons d'édition de qualité. Les années quatre-vingt sont une période d'investigations de grande ampleur. Le rôle d'Andrea Purgatori concernant la tragédie d'Ustica⁸ est particulièrement important quant à l'articulation entre les deux systèmes. Au sein des professionnels de l'information qui s'y intéressent, Andrea Purgatori, remarque Veneziani, « est le premier journaliste italien à faire une enquête qui sorte de l'orbite du militantisme : il avance comme un pur journaliste qui intervient sur un fait, indépendamment de son positionnement politique »⁹. Son travail est repris au cinéma et ouvre la voie à d'autres réinterprétations narratives. En 1991, Marco Risi tourne (d'après un scénario de Stephano Rulli, Sandro Petraglia et du même Purgatori) le film *Il muro di gomma* qui dénonce la loi du silence et le bâclage des enquêtes¹⁰. En 2000, Marco Paolini bâtit, dans son spectacle *I-TIGI, Canto per Ustica*¹¹, une tragédie pour un narrateur et un chœur, où la recherche de la vérité l'amène à confronter les vies des passagers et le cadre international de conflits entre grandes puissances qui, en Méditerranée, se défient silencieusement sur le fil de la guerre.

Dans un pays comme l'Italie, où les tragédies demeurent sans coupable, où les enquêtes n'aboutissent pas et où les vérités judiciaires ne correspondent pas aux vérités historiques, il est évident que la « contre-

8. Le 27 juin 1980, un DC9 d'Itavia décolle de l'aéroport Marconi de Bologne en direction de Palerme. Peu après sa descente, les radars perdent la trace de l'avion qui, on le découvrira par la suite, s'abîme en mer dans les environs de l'île d'Ustica, causant la mort de 81 personnes parmi les passagers et l'équipage. L'histoire de la tragédie d'Ustica demeure très controversée. Les proches des victimes attendent aujourd'hui encore de connaître la vérité et que soient établies les responsabilités.

9. M. Veneziani, *op. cit.*, p. 125.

10. Voir Cristina Balzano, *Cento anni di cinema civile. Dizionario cronologico tematico*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 184.

11. Dramaturge : Daniele del Giudice.

information est [...] pratiquement toujours synonyme d'information »¹². Toutefois, entre la contre-information historique diffusée dans les années soixante et soixante-dix et le journalisme d'investigation subsistent des distinctions tout aussi objectives. Pour Giuseppe Paolo Samonà et Giulio Savelli, auteurs de *La strage di Stato*¹³ (1969), œuvre clé pour les développements de la contre-information, le massacre de Piazza Fontana¹⁴ délégitime l'État qui a couvert ceux qui l'ont perpétré. Pour A. Purgatori, au contraire, enquêter sur la tragédie d'Ustica ne signifie pas mettre en accusation les forces armées, le gouvernement et les partis politiques en tant que tels, mais rassembler, vérifier et analyser les données et les témoignages sans cesser de rechercher la vérité même quand cette dernière porte atteinte à des intérêts et à des pouvoirs potentiellement menaçants. Le mécanisme de la contre-information est d'identifier les ennemis, de dire qui ils sont, d'en démystifier les méfaits, d'affirmer la vérité en s'opposant aux adversaires politiques et au système qui les englobe. Celui du journalisme d'investigation est d'aborder les événements particuliers, de leur consacrer du temps, de relier les faits et de leur chercher une explication, d'en découvrir les coulisses en cherchant la vérité dans les détails comme le ferait un bon enquêteur. C'est un journalisme qui s'adresse à des destinataires sans couleur politique précise, qui pourraient être n'importe qui : les membres encore isolés et sans attache d'une collectivité potentielle en écoute.

C'est à cette collectivité fragile et disséminée dans le corpus social que s'adresse, dans les années quatre-vingt-dix, l'intérêt renouvelé du théâtre pour les sujets à caractère citoyen. Dans une situation nouvelle, ces derniers ne sont pas filtrés par la culture de la contre-information (alors même qu'ils refont plutôt surface dans la satire à forts contenus

12. Ainsi que l'explique Carlo Lucarelli, « Prefazione », in M. Veneziani, *op. cit.*, p. 11.

13. Le terme de *strage*, littéralement *massacre*, peut se traduire, notamment dans le cas d'Ustica, par *tragédie*. (Ndt)

14. Le 12.12.1969, une bombe explose au siège de la Banca dell'agricoltura, Piazza Fontana à Milan, faisant 16 morts et 88 blessés. Marco Tullio Giordana a consacré en 2012 un film à ce premier attentat aveugle des « années de plomb ». Aux yeux de la justice, il demeure toujours sans coupable, alors que les responsabilités de l'extrême-droite et d'éléments troubles au service de l'État sont aujourd'hui admises. (Ndt)

informatifs de B. Grillo¹⁵), mais plutôt abordés avec des dynamiques et des intentions cognitives qui rappellent le journalisme d'investigation. L'interview, la fréquentation des témoins et des lieux où se sont déroulés les faits, l'étude de précédentes explorations historiques (parfois de dossiers journalistiques), entrent parmi les modalités de composition d'un théâtre qui choisit toujours davantage d'aborder des sujets déplacés vers l'histoire citoyenne du pays et emblématiques de la société contemporaine. Le véhicule principal de cette dramaturgie informative, empathique et tournée, plus encore que vers l'actualité, vers la connaissance du monde contemporain, est une figure à la fois inédite et archaïque, qui marque profondément la scène des années quatre-vingt-dix. Il s'agit de l'acteur-narrateur. Le phénomène est initié par Marco Baliani¹⁶, Laura Curino¹⁷ et Marco Paolini¹⁸. Et c'est, en 1997, le succès retentissant de la télédiffusion (en direct sur la RAI2) de *Il racconto del Vajont* (1994) de M. Paolini, qui le transformera en un quasi-genre auquel feront référence de nombreux acteurs. Cette narration est arrivée sur le petit écran après avoir tourné avec succès dans les cercles du théâtre expérimental.

L'objectif des acteurs-narrateurs est de retrouver, dans l'espace de la narration, ce rapport d'empathie avec un public élargi et populaire. Une proximité que l'innovation théâtrale, dont ils proviennent tous, avait d'abord perdue (en suivant le mythe du renouvellement pour le renouvellement et les valeurs du postmodernisme : caractère autoréférentiel des langages, suppression des contenus, impossibilité de connaître et de communiquer la substance réelle du monde et de l'Histoire...), puis retrouvée au cours des années quatre-vingt. Durant ces dernières, différents groupes avaient combiné animation théâtrale¹⁹ et recherche,

15. Voir Delia Giubeli, « Beppe Grillo: un narratore del presente », in *Ai confini della performance epica*, revue *Prove di drammaturgia* N°2/2005, G. Guccini (Dir.), Bologna, CIMES - Università di Bologna, p. 9-16. Numéro disponible sur le net : <<http://www.titivillus.it/cet4/uploaded/alleg/2005-2.pdf>> (consulté le 22.03.2013).

16. Né à Verbania en 1950.

17. Née à Turin en 1956.

18. Né à Belluno en 1956.

19. Dans les années soixante-dix, l'animation théâtrale révolutionne les modalités du théâtre pour enfants en imposant une créativité collective qui influence profondément le monde de la recherche. Pour une synthèse récente, voir Loredana

écriture et pratiques de laboratoire, expériences collectives et individuelles, ainsi que des problématiques largement reconnues dans le monde social, en réalisant des spectacles étincelants et inventifs, où la parole clarifiait les relations entre personnages et acteurs et lançait des ponts épiques entre acteurs et spectateurs. L. Curino est parmi les membres fondateurs du *Laboratorio Teatro Settimo*²⁰. M. Baliani traverse l'expérience du théâtre pour enfants avant de fonder le collectif *Ruota Libera*²¹. M. Paolini fonde le *Teatro degli Stracci*²², puis travaille avec le *TAG Teatro*²³ et le *Laboratorio Teatro Settimo*. Beppe Rosso fait aussi ses débuts narratifs sous l'égide du *Laboratorio Teatro Settimo* et de Gabriele Vacis, metteur en scène du groupe. D'autres narrateurs de la première heure comme Luigi Dadina et le Sénégalais Mandiaye N'Diaye se forment dans le cadre du *Teatro delle Albe*²⁴ où, sous la conduite de Marco Martinelli, ils réactivent d'anciens types de narrateurs: le *fulér* romagnol et le griot sénégalais²⁵. Tandis que, à l'intérieur du groupe *Cada die teatro*²⁶, Pierpaolo Piludu participe à la vogue de la narration en développant, dans des formes épiques au souffle ample, allant du conte à l'épopée guerrière, les connaissances qu'il a acquises à l'occasion d'un mémoire de maîtrise portant sur « le récit des vieux et des vieilles de Scano Montiferro, non tant sur le corpus des contes que sur les modalités de communication antiques conservées chez les dernières générations »²⁷.

Des derniers collectifs cités et, avec une particulière évidence, du *Laboratorio Teatro Settimo* et du *Teatro delle Albe* sortent au cours des années quatre-vingt des drames narratifs à plusieurs voix qui conjuguent solutions épiques, dramatiques et visuelles, constituant l'antécédent le

Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Roma, Carrocci, 2004.

20. Fondé à Rome en 1974.

21. Fondé à Rome en 1975.

22. Fondé à Trévise en 1978.

23. Fondé à Venise en 1976.

24. Fondé à Ravenne en 1983.

25. Voir Linda Pasina, *Takku Ligey: un cortile nella savana. Il teatro di Mandiaye N'Diaye*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011.

26. Fondé à Cagliari, 1982.

27. Paolo Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 115.

plus immédiat au théâtre de narration. Le point d'appui de ces spectacles est l'« individu-parlant », qui s'adresse au public et aux autres individus parlant présents sur la scène, que ce soit en exhibant son identité propre ou en tant que personnage. Celui qui parle détermine des spectacles qui reflètent la propriété du langage verbal, qui peut changer, au cours de l'œuvre, le pacte perceptif avec les spectateurs, exprimer la pensée du personnage et celle de l'acteur, mettre en évidence des caractères, nommer des faits et des identités du monde réel, raconter, commenter, faire allusion, expliquer. Ces groupes, agissant comme de véritables « compagnies dramaturges », ne mettent presque jamais en scène des drames ou des textes déjà écrits. Leurs textes sont des dramaturgies collectives ou réalisées par un de leurs membres (L. Curino pour le *Laboratorio Teatro Settimo*, M. Martinelli pour le *Teatro delle Albe*), lequel sélectionne, développe, monte et réécrit des matériaux verbaux de différentes origines, souvent inspirés par l'oralité des acteurs²⁸. Tandis que les artistes des post-avant-gardes (de Federico Tiezzi à Romeo Castellucci et Cesare Ronconi) passent de la composition de formes scéniques extrêmement autocentrées à l'emprunt de formes littéraires qu'il leur faut « déstructurer » ou mettre en accord avec les esthétiques d'un théâtre fondé sur l'image, les « compagnies dramaturges » expérimentent la variété des possibilités de la fonction orale. Dans le premier cas, la parole s'impose comme élément formel de l'œuvre scénique, dans le second, elle est manifestation de celui qui parle, qui essaie et concilie, dans son énonciation, les différentes possibilités de communiquer des faits, des souvenirs, des images, des dynamiques du réel, des réalités concrètes, lui-même.

Partis de ce contexte théâtral, les acteurs-narrateurs des années quatre-vingt-dix ont identifié les processus de composition du théâtre de groupe, substituant à l'ensemble un fluide réseau relationnel qui comprend spectateurs, collaborateurs, interlocuteurs occasionnels, té-

28. Sur les « drames narratifs » des années quatre-vingt, voir Pier Giorgio Nosari, « I sentieri dei narratori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione », in *Per una nuova performance epica*, revue *Prove di drammaturgia* N°1/2004, G. Guccini (Dir.), Bologna, CIMES - Università di Bologna, p. 11-14. Numéro disponible sur le net : <<http://www.titivillus.it/cet4/uploaded/alleg/pd04-1extr.pdf>> (consulté le 11.03.2013).

moins du sujet abordé, voix du passé. En son centre, l'acteur-narrateur accueille des informations, des impressions, des souvenirs, mûrissant graduellement narrations et langages qui ne se contentent pas de transmettre des données ou de commenter des faits, mais véhiculent les expériences accomplies par le performeur en se plongeant dans le monde du raconté : les habitants d'Erto et Casso pour *Il racconto del Vajont* de M. Paolini ; la famille Olivetti pour *Olivetti Camillo : aux racines d'un rêve* (1996) de L. Curino ; le monde de la narration populaire et, ensuite, l'usine et les asiles psychiatriques pour Ascanio Celestini dans *Fabbrica*²⁹ (2002) et *La brebis galeuse*³⁰ (2005). La parole, dans cette typologie scénique, recouvre une double fonction. D'un côté, elle lie la narration à l'enveloppe du réel, dont elle nomme les problématiques et les aspects ; de l'autre, elle contribue, avec toute une série de facteurs purement performatifs comme la voix, les gestes, les mouvements, à attirer un imaginaire qui rend naturellement perceptible ce qui est absent, et aussi parfois irréel, comme fruit de l'imagination.

Le théâtre de narration confie les événements du monde réel et la vision qu'en ont les artistes de théâtre à une communication verbale, qui, en retrouvant des unions spontanées entre l'articulation conceptuelle du sujet et le pouvoir évocateur des images, débouche sur des « oraisons citoyennes » (M. Paolini), sur des autobiographies d'acteur (L. Curino), des explorations méta-narratives (M. Baliani), l'invention d'une nouvelle littérature orale (A. Celestini, D. Enia), des reviviscences ethniques (L. Dadina, M. N'Diaye, Sergio Diotti). À la différence du public de la contre-information, celui des acteurs-narrateurs n'est pas représentatif de structures en lutte et ne se reconnaît pas dans une catégorie théâtrale : ce n'est pas un public d'abonnés, ni celui réduit des avant-gardes. Il s'agit d'une communauté temporaire et indicative d'un besoin transversalement partagé : celui d'entrer en contact avec les affaires chaotiques du monde réel par la médiation d'une personne qui offre la possibilité de recevoir l'existant en renfermant en soi des recompositions partielles, mais significatives. Les sociétés technologi-

29. A. Celestini, *Fabbrica*, traduit par Kathleen Dulac, Paris, Éditions Théâtrales, 2008. (Ndt)

30. A. Celestini, *La Brebis galeuse*, traduit par O. Favier, Paris, Éditions du Sonneur, 2010. (Ndt)

quement évoluées confient la tâche d'entretenir et celle de cultiver les mémoires de la collectivité à différentes pratiques et institutions. Elles oublient ainsi les potentialités de leur synthèse humaine qui se réalisent précisément chez le narrateur. Celui-ci, à la différence des livres, des émissions et des moyens audiovisuels, et de manière encore plus immédiate que ce que peuvent faire les spectacles dramatiques, communique directement avec le spectateur en insérant ce qui est raconté dans son propre vécu, ou inversement dans les spectacles et insertions autobiographiques, intègre son propre vécu dans ce qui est raconté.³¹

Les acteurs-narrateurs, tout comme le journalisme d'investigation, s'opposent aux caractéristiques de l'information médiatique quotidienne : fugacité toujours croissante des informations, critère de la « valeur informative » par lequel se diffusent en priorité les informations qui font audience, sélection exercée en amont par les agences de presse, substitution de toute analyse cognitive par un travail de conviction (par répétition obsessionnelle des mêmes motifs et assertions). À l'inverse, en inscrivant le sens des faits dans le déroulement de l'histoire, la narration (tant journalistique que théâtrale) remet en cause la rupture entre information et connaissance.

Du début des années quatre-vingt dix à nos jours se sont succédés au moins deux générations d'acteurs-narrateurs. Après Baliani, Curino, Paolini, ont en fait émergé A. Celestini³², D. Enia³³, Mario Perrotta³⁴, qui, dans leur ensemble, ont composé une histoire de l'Italie obscure, marginale, refoulée. Outre la catastrophe du Vajont et la tragédie d'Ustica, Paolini a abordé les effets mortels de l'empoisonnement provoqué par l'usine Montedison à Mestre (*Histoires de plastique*, 2002) ; L. Curino, l'attentat contre Enrico Mattei et, à travers la légende de Santa Bàrbera, l'oppression de la femme par un machisme voilé sous des motivations religieuses (*Santa Bàrbera*, 2008)³⁵ ; Marco Baliani,

31. Voir G. Guccini (dir.), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori, metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, p. 11.

32. Né à Rome en 1972.

33. Né à Palerme en 1974.

34. Né à Lecce en 1970.

35. Ainsi que l'entreprise expérimentale et humaniste de Camillo et Adriano Olivetti

l'affaire Moro (*Corps d'état*, 1998)³⁶. Outre la crise de l'usine et le problème de l'internement psychiatrique, A. Celestini a traité du massacre des Fosses Ardéatines (*Radio clandestine*, 2001)³⁷, de la seconde guerre mondiale vue de la banlieue de Rome (*Idiot de guerre*, 2004)³⁸ et de la précarité des jeunes (*Notes pour un film sur la lutte des classes* 2006) ; D. Enia, de la seconde guerre mondiale à travers les yeux d'un Palermitain de douze ans (*Mai 1943*, 2004)³⁹ ; Mario Perrotta, de la tragédie des mineurs italiens morts en 1956 lors de la catastrophe de Marcinelle (*Italiani cincali – première partie: mineurs en Belgique*, 2003⁴⁰ ; *La turnàta - Italiani cincali deuxième partie*, 2005)⁴¹.

Les narrateurs vont de la récupération du conte populaire à la restitution sous forme orale de récits et de courts romans (rappelons *Kohlhaas*, 1990⁴² et *Ombres*, 2001 de Baliani, tirés de nouvelles de Kleist et von Chamisso), du montage d'éclats narratifs de caractéristiques différentes à l'entretien-confession autobiographique, des problématiques de la vie citoyenne à celles du récit. Et pourtant leurs procédés de composition se déroulent toujours de la même manière. Autrement dit, ils proviennent d'impressions ou d'idées qui prennent racine dans la mémoire, rendant nécessaire leur reprise, leur développement, leur intégration et leur partage. Dans cette perspective, les narrations théâtrales peuvent se répartir, au-delà des poétiques et des thématiques, en deux ensembles caractérisés par leurs dynamiques génétiques : les narrations

(*Olivetti Camillo: aux racines d'un rêve*, traduit par Juliette Gheerbrant consultable dans le fonds de la Maison Antoine Vitez, 1996 ; *Adriano Olivetti. Le rêve possible*, 1998), évoquée plus haut.

36. M. Baliani, *Corps d'état, l'affaire Moro*, traduit par O. Favier, Paris, Éditions de l'Amandier, 2012. (Ndt)

37. Ascanio Celestini, *Radio clandestine, mémoire des Fosses Ardéatines*, traduit par O. Favier, Montpellier, Espaces 34, 2009. (Ndt)

38. A. Celestini, *Récit de guerre bien frappé*, traduit par Dominique Vittoz, Paris, Le Serpent à plumes, 2009. Le titre français ne correspond pas au titre original. (Ndt)

39. Un extrait en est traduit par O. Favier, consultable sur le net : <<http://italinscena.org/repertoire/textes/mai1943/>> (consulté le 22.03.2013). (Ndt)

40. Texte traduit et interprété par Hervé Guerrisi, consultable dans le fonds de la Maison Antoine Vitez. Création en version française en 2011 au Théâtre de la Vénérerie, Bruxelles. (Ndt)

41. Tous deux écrits en collaboration avec Nicola Bonazzi.

42. Traduit par O. Favier, consultable dans le fonds de la Maison Antoine Vitez (Ndt)

à plusieurs centres, polygénétiques, qui se concrétisent en se rassemblant en faisceaux de possibilités développés de manière autonome⁴³ et les narrations monogénétiques, qui déroulent de manière organique et progressive leur sujet de départ. C'est le cas du *Récit du Vajont* qui restitue au public l'émotion, la nécessité intime de sédimenter et de partager les connaissances apportées, que Paolini avait éprouvées en lisant *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso Vajont*⁴⁴. Dans ce livre, la journaliste Tina Merlin reconstitue l'incroyable ensemble de négligences et d'intérêts qui a permis de mener jusqu'à son terme la construction de la digue colossale du Vajont, malgré la fragilité géologique d'une montagne qui s'effondrera, le 9 octobre 1963, sous la pression exercée par la retenue d'eau. La vague qui en résulta, fit presque deux mille morts dans la vallée du Piave. C'est frappé par l'enquête de Merlin, que Paolini a développé sa narration scénique. Il n'en a pas tiré un monologue, mais a appliqué une modalité que j'ai définie comme « oralité-qui-se-fait-texte »⁴⁵. La mémoire de l'acteur-narrateur commence par fixer une série de points qui doivent nécessairement être abordés, puis, à partir d'improvisations menées sur ce canevas narratif, il structure de simples successions de phrases, qui agrègent autour d'elles des zones stables de discours toujours plus larges. Il ne s'agit pas de retenir le texte par cœur, mais plutôt de l'écrire mentalement, de le composer dans la mémoire.

Le voisinage entre la dramaturgie de la narration et les modalités du journalisme d'investigation a été mis en évidence par les éditions historiques du programme télévisé *Report* de 2003 et 2004 dans lesquelles Milena Gabanelli (infatigable animatrice de cette émission) a mené une importante expérience, en introduisant dans les enquêtes réalisées par des journalistes télé freelance des narrateurs comme M. Paolini, D. Enia, L. Curino, Giuliana Musso, des comiques comme Antonio Albanese et Angela Finocchiaro, des acteurs comme Bebo Storti. Dans un entretien avec Delia Giubeli, la journaliste explique son choix

43. Par exemple *Misérables: Margaret Thatcher et moi*, 2006, de Paolini et *Notes pour un film sur la lutte des classes* de Celestini.

44. Tina Merlin, Milano, La Pietra, 1983.

45. Voir G. Guccini, « Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo », in revue *Prove di drammaturgia* N°1/2004, *op. cit.*, p. 15-21.

en clarifiant les affinités et les distinctions entre narration théâtrale et enquête télévisée :

« L'un [le journaliste] est contraint de visualiser et l'autre [le narrateur] visualise lui-même. Pourtant tous deux doivent construire l'histoire, doivent trouver la documentation, ainsi à la base il y a un travail de recherche qui peut être très proche. La différence, en revanche, pour celui qui doit faire le reportage télé, c'est que la documentation doit être montrée, ce sont les documents qui parlent, tandis que l'acteur ne doit miser que sur lui-même. Si j'ai deux interviews qui sautent, c'est un bout de l'histoire qui risque de sauter ; si la personne qui m'a promis un document ne me le fournit pas, à la télé c'est un trou ; quand c'est moi qui dois le raconter, il n'y a pas de problème, j'utilise la parole. L'acteur et le journaliste de presse papier sont beaucoup plus proches, en ce sens, parce que ce que l'un raconte, l'autre écrit : chacun se fie, à travers le langage, à sa propre puissance expressive. Mais à la télévision ou il y a l'image ou il n'y a rien⁴⁶. »

Pour l'acteur-narrateur l'image concrètement montrée sur scène est aussi la source d'images induites chez le public. Celles-ci procèdent de son corps dilaté par le son de l'émission vocale, qui s'en trouve à son tour caractérisée et imprégnée de sens. Paolini écrit en complétant idéalement les observations de M. Gabanelli :

« La différence fondamentale [entre le journalisme et le théâtre de narration] c'est le corps. Dans l'enquête il n'y a pas un corps qui parle, comme c'est le cas en revanche au théâtre. Le témoignage au théâtre a lieu parce qu'il y a un corps sur scène. Quand je travaille, j'essaie de faire en sorte que mon corps s'adapte à ce que je raconte : par exemple, quel corps sert pour interpréter *Le récit du Vajont* ? Il ne s'agit pas seulement de créer un corps qui raconte différents personnages, mais un corps qui raconte les paysages, une époque. [...] Beaucoup de ce que je raconte est corporalité : c'est là la différence abyssale entre l'information journalistique et une communication qui passe à travers un acteur, au théâtre »⁴⁷.

Ce qui distingue l'acteur-narrateur du journaliste d'investigation n'est pas tant le travail sur les données, qu'on doit également trouver,

46. Delia Giubeli (dir.), « Videogiornalismo e narrazione. Intervista a Milena Gabanelli », in revue *Prove di drammaturgia* N°1/2008, *op. cit.*, p. 21.

47. M. Paolini in Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. Colloqui con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella Val di Chiana (Arezzo), Editrice Zona, 2009, p. 181.

vérifier, intégrer, mais l'acte de la performance, ce que le spectateur voit et/ou perçoit. Dans le reportage télé, vision et perception coïncident. Dans le théâtre de narration, la vision a pour objet l'acte de raconter (une personne qui parle, deux projecteurs, une chaise, quelques accessoires), tandis que la perception s'élargit démesurément en englobant les images suscitées par la performance narrative. C'est une distinction qui en amène d'autres. Dans le reportage télé, le reportage consiste en un ensemble d'éléments objectifs qu'il faut rassembler et avoir sous la main (gare à ne pas perdre de rush). Dans le théâtre de narration, le narrateur contient de manière mnémonique et corporelle ce qui est nécessaire au déroulement de la performance. Le journaliste télé compose un reportage qui, une fois réalisé et diffusé, existe indépendamment de lui. Le narrateur cohabite avec la narration pendant des mois et des années, et c'est précisément de cette interpénétration qu'il retire une autorité particulière, qui lui permet de se faire le témoin crédible des témoignages qu'il a trouvés ou recueillis. Le langage du journaliste télé s'exerce dans la détermination de la ligne narrative de l'enquête et, ensuite, dans le montage des matériaux filmés. Celui du narrateur procède de l'exigence de faire imaginer ce qu'on ne voit pas. L'œuvre du journaliste télé montre des réalités concrètes qui décrivent, dans l'ensemble, les dynamiques du réel, son fonctionnement. L'œuvre du narrateur partage avec le public des perceptions de la réalité, dont l'objet essentiel n'est pas la réalité en soi, mais son sens. Le but du narrateur, dit Celestini, ce n'est pas de faire une « photo » de la réalité mais sa « radiographie ». L'image indique la distance qui sépare les langages expressifs du théâtre de ceux du journalisme d'investigation : les premiers sont au second ce que la « radiographie » est à la « photo ». Celestini écrit :

« Le radiologue cherche l'os, mais il ne va pas s'en saisir en décortiquant la peau et la chair de la surface corporelle du patient comme le ferait un boucher. Il fait un travail de contraste. Il a une machine qui ne reproduit pas ce qu'on voit, mais mène une recherche en éliminant les tissus visibles pour mettre l'os en évidence. [...] Et il me semble que le sens de mon travail pourrait être précisément celui-ci »⁴⁸.

48. A. Celestini, « L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare », in G. Guccini (dir.), *La bottega dei narratori*, op. cit., p. 186.

Les narrateurs sont conscients du fait que partager scéniquement des parcours d'exploration du réel peut facilement se transformer en un « judiciarisme »⁴⁹ aussi cathartique qu'illusoire. Pour cette raison, bien qu'avec des positionnements et des dramaturgies différentes, ils refusent « d'adopter une fonction de juge, avec la conviction que le théâtre ne doit pas “montrer du doigt les bons et les méchants” [...] mais plutôt “déstabiliser les certitudes acquises et les conventions sédimentées”, parce que “sinon on fait une leçon d'éducation civique, où l'acteur devient professeur, [...] se met à faire de l'information, suscite l'indignation, attribue des responsabilités, mais n'inquiète pas l'esprit et ne le blesse pas” ».⁵⁰ Le théâtre des narrateurs, en somme, comme le dit Baliani, est celui où, « à la fin de la pièce [...] ne rest[ent] que des questions et non des solutions »⁵¹. Un théâtre où le « corps anthropologique » du performeur, « biologie plus mémoire »⁵², occupe l'espace tridimensionnel de l'« écriture scénique », modelant des spectacles de l'esprit qui, plus encore que des événements scéniques virtuels, sont de véritables constructions de réalités imaginaires, qui, vraies ou fantasmatiques, dialoguent et interagissent, dans leur réception, avec les réalités du vécu. Souvent, la narration traduit en signes récitatifs personnages, espaces et actions ; elle introduit quelquefois des éléments requis pour la mise en place performative de ce qui est raconté (le tableau du *Récit du Vajont* ; l'irruption de la musique de Smetana dans *Passions* de L. Curino ; les bougies allumées entre les mains dans le final de *Radio clandestine* de Celestini), mais, toujours, elle fait levier sur un langage qui ne reste qu'en partie verbal, parce que rendu substantiel dans la manifestation de cet indiscutable et très concret élément de réalité : le « corps anthropologique » du narrateur lui-même.

49. En italien, le terme *giustizialismo* ne désigne pas seulement la variante péroniste du fascisme, mais aussi, depuis quelques années, dans le vocabulaire journalistique, la survalorisation populiste du pouvoir judiciaire en opposition au pouvoir politique, supposé corrompu. (Ndt)

50. S. Soriani, *Sulla scena del racconto*, op. cit., p. 40. Les phrases entre guillemets à l'intérieur de la citation sont de M. Baliani.

51. *Ibid.*, p. 153.

52. M. Baliani, « Ri-narrare il mito », in revue *Il castello di Elsinore* N°7/1990, Torino, Rosenberg & Sellier, p. 120.

Faire jouer les documents : Corées de Balázs Gera

Yannick Hoffert

Lorsque, suivant le célèbre mot de Vitez, un metteur en scène entreprend de « faire théâtre¹ » d'un matériau non dramatique, ce dernier se transforme inévitablement sous l'effet du « faire » théâtral. Il entre dans un espace de jeu qui ne saurait le laisser indemne. Le théâtre documentaire ne peut ainsi manquer de *faire jouer* le document : il le confronte à une énonciation spécifique et à un dialogue avec les langages de la scène, et ce même si l'ambition est de rendre compte d'une réalité attestée. *L'Instruction* offre à cet égard un exemple emblématique : Peter Weiss y a fait littéralement jouer des témoignages en effectuant un travail de montage et de distribution pour aboutir à une orchestration qui, selon le mot de l'auteur lui-même, peut être qualifiée d'oratorio. S'il s'agit bien de faire entendre les documents et de transmettre leur contenu, il s'agit également de tirer parti de leur projection sur la scène et de la polyphonie créée par leur montage. Le spectacle de Balázs Gera intitulé *Corées*, créé en 2006 dans le cadre du CDN de Thionville, offre l'exemple d'un projet contemporain consistant à « faire théâtre » de documents, tout en assumant pleinement, bien au-delà du cadre tracé par Peter Weiss pour le théâtre documentaire, le processus de mise en jeu. Si le projet s'appuie sur un matériau documentaire et sur une enquête de terrain développée, et s'il entend transmettre un certain nombre de

1. « On peut faire théâtre de tout », Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 214.

données objectives, il ne souhaite cependant pas donner lieu à *un* documentaire. Le metteur en scène affirme une volonté d'introduire, dans le texte et sur le plateau, un travail de « décalage² ». *Corées* constitue ainsi un exemple d'une manière contemporaine de *faire jouer* les documents, sur un fil entre valeur documentaire et ambition esthétique.

Le spectacle trouve son origine dans une image télévisuelle. Balázs Gera a été frappé en 2000 par un reportage sur les retrouvailles de familles coréennes qui étaient restées séparées durant des dizaines d'années de part et d'autre de la frontière, établie en 1953, entre la Corée du Nord et la Corée du Sud. Le metteur en scène a par la suite engagé une recherche documentaire en vue d'un spectacle. Une bourse de l'Association française pour l'action artistique lui a permis de séjourner en Corée afin d'y découvrir différentes facettes du drame de la séparation en deux d'un pays et d'une population. Avec son équipe, il a réalisé des captations vidéo et effectué de longs entretiens avec plusieurs témoins qui ont vécu, et vivent, les événements de façons diverses. L'ensemble a été complété par une abondante recherche en archives pour constituer le matériau du spectacle à venir. L'écriture du texte s'est faite en partenariat avec l'historien Philippe Gilbert, qui avait travaillé avec Olivier Py à l'occasion de la création de *Requiem pour Srebrenica*, spectacle qui avait fortement impressionné Balázs Gera. La collaboration entre l'historien et le metteur en scène a débouché sur un texte en cinq tableaux, chacun organisé autour d'une figure singulière dont le parcours est marqué par la séparation entre les deux Corée. Sollicitant des disciplines diverses – jeu de l'acteur, musique contemporaine, vidéo –, l'écriture scénique de *Corées* constitue un objet postdramatique où le document tient une place essentielle, tout en entrant en résonance avec les langages concrets du spectacle. L'ensemble forme une mise en jeu qui, conformément à la définition concrète du terme de jeu, conduit à ouvrir des espaces, à susciter un pas de côté par rapport au contenu des documents.

2. Balázs Gera, rencontre avec le public au Théâtre de la Manufacture – CDN de Nancy-Lorraine, 7 avril 2006.

Un jeu critique

Le spectacle de Balázs Gera met en scène les documents de manière à susciter, du côté du spectateur, une dynamique critique. Il ne s'agit pas seulement de transmettre, mais aussi, et surtout, au-delà du contenu factuel des documents, de mettre en question, d'ouvrir des espaces d'interrogation. Dès l'instant où le spectateur reçoit les données d'un témoignage, la composition textuelle et l'écriture scénique le portent aussitôt à distance de celui-ci, en un lieu critique qui fait obstacle à la constitution de tout discours définitif, toute vérité se présentant comme provisoire et relative.

L'ensemble est composé de manière à faire entendre une polyphonie discordante. La synthèse historique et politique n'est pas à l'ordre du jour de *Corées*. Le « s » final du titre du spectacle ne renvoie pas seulement à l'existence des deux États, Corée du Nord et Corée du Sud : il évoque aussi, et surtout, une multiplicité irréductible de regards et de réalités coréennes. Dans chacun des cinq tableaux, une voix singulière délivre une vérité partielle, que la composition globale travaille à relativiser. Le deuxième tableau repose ainsi sur le témoignage d'un communiste emprisonné et torturé des années durant en Corée du Sud, tandis que le quatrième est fondé sur le témoignage d'un ancien militaire ayant servi dans le cadre de missions commando dirigées contre le Nord. La teneur de ces différents propos renvoie à deux visions radicalement inconciliables de la Corée. La tension entre ces deux moments est rendue particulièrement sensible par l'organisation de l'espace. Élément majeur de la scénographie, l'écran mobile, articulé autour d'un axe central, crée un dialogue visuel entre les deux tableaux. Dans le deuxième, l'écran forme un angle dont la pointe est dirigée vers le lointain, tandis que le comédien qui porte le témoignage est accroupi au bas de l'écran, côté public. Dans le quatrième, symétriquement, la pointe est dirigée vers la face et le comédien est perché au sommet d'une échelle, de l'autre côté de l'écran, au lointain. L'ombre projetée du contrebassiste, présente dans les deux tableaux, mais selon une symétrie inverse, contribue à souligner le caractère radicalement inconciliable des regards proposés par les deux témoignages. Au sein du

spectacle, ces deux tableaux ne jouent pas seulement l'un avec l'autre. Ensemble, dans leur dynamique d'opposition, ils contrastent fortement avec le troisième, où les discours officiels de Kim Dae-jung, Président sud-coréen de 1997 à 2002 et porteur du projet de « sunshine policy » de rapprochement avec le Nord, dessinent l'horizon d'une conciliation. Le spectacle met l'accent sur l'espace de jeu qui sépare d'un côté la parole publique visant au consensus, de l'autre les paroles privées dissensuelles.

Ce principe de mise en tension des éléments documentaires, partie prenante de la construction d'ensemble, se retrouve à l'intérieur même de chaque tableau. La réécriture des témoignages recueillis en Corée a cherché non seulement à adapter leur longueur au projet du spectacle, mais aussi à mettre en valeur les tensions inhérentes au propos du témoin. Chaque tableau s'achève ainsi de manière problématique, par l'évocation d'un élément qui relance l'interrogation au sujet du discours qui vient d'être tenu, ou, plus globalement, au sujet des deux Corées. L'écriture empêche ainsi le sens de se stabiliser. Le premier tableau, qui met en scène un témoignage évoquant les retrouvailles entre un frère et une sœur séparés depuis des années par la division entre les deux États, met d'abord l'accent sur l'intensité de ce moment, avant de donner lieu à une conclusion brutale appelant à réinterroger la totalité du témoignage qui vient d'être entendu : « Je me dis parfois que ça aurait été mieux de ne pas savoir, que ça aurait été mieux s'il n'était pas venu du tout !³ ». La fin du cinquième tableau, qui correspond également à la fin du spectacle, fait entendre les tensions internes du discours d'une femme nord-coréenne réfugiée dans le Sud. Cette femme ne sait comment représenter sa propre situation à son enfant, qui grandit ici après être né là :

« Comédienne 1 : Lui dire que Pyongyang, la Corée du Nord, c'est notre pays, n'a aucun sens !

Comédienne 2 : Pourtant je ne peux pas lui dire non plus que la Corée du Sud soit notre patrie »⁴.

3. *Corées*, texte de Balázs Gera et Philippe Gilbert, Premier tableau, p. 5.

4. *Ibid.*, Cinquième tableau, p. 10.

Dans ce tableau, la répartition du témoignage entre trois comédiennes accentue la mise en scène des dissonances.

Sur le plan scénique, Balázs Gera choisit une forme qui fait cohabiter des langages artistiques divers, moins dans le sens d'une synthèse que d'une manière qui souligne l'hétérogénéité et donne lieu à frottements et discordances. Le premier élément d'hétérogénéité est la coexistence sur scène des comédiens porteurs des témoignages et de l'écran sur lequel sont effectuées des projections vidéo d'archives. L'histoire collective et les parcours individuels se juxtaposent d'une manière qui rend les écarts sensibles. Les images d'événements publics et les paroles personnelles sont plus souvent en décalage qu'en corrélation immédiate. L'écart perceptible engage un jeu critique. La vérité historique est confrontée à une multiplicité de vérités individuelles singulières, et inversement. Dans le deuxième tableau, les images d'archives viennent ainsi contredire les propos du témoin communiste niant les famines en Corée du Nord. Ce travail de mise en dissonance intervient également au niveau du matériel sonore. La fin du deuxième tableau, consacré au témoin communiste, et la transition avec le tableau suivant, lié à la figure de Kim Dae-jung, en fournissent un exemple significatif. Les sons violents et stridents de la contrebasse, qui accompagnaient la dernière partie du témoignage, laissent place à la diffusion de l'hymne de la Corée du Nord. Le contraste est vif entre une musique jouée en direct et une bande sonore enregistrée, entre un soliste et un orchestre accompagnant des chœurs ; entre l'expression musicale d'un déséquilibre réel et une harmonie collective qui n'est que proclamée.

La forme du spectacle conduit ainsi à mettre le spectateur en état d'interrogation, non sous la forme de l'interpellation, mais comme une conséquence naturelle de l'esthétique de l'hétérogène, du fragment et de la discordance. Au moment de la clôture du spectacle, et de manière à éviter de conclure, le dernier tableau manifeste de manière particulièrement nette cette dimension interrogative. Cette partie du spectacle évoque l'itinéraire chaotique d'une poétesse arrivée clandestinement de Corée du Nord en Corée du Sud avec son jeune fils. Le récit s'achève sur les multiples interrogations de la mère au sujet de l'avenir de ce fils sans patrie. En multipliant les éléments de rapprochement entre scène et salle, le spectacle fait nettement signe en direction des spectateurs :

la contrebassiste est assise sur le bord du praticable posé sur le plateau, en situation de proximité ; deux des comédiennes prennent la parole depuis l'espace du public avant de monter sur scène ; en fin de tableau, le déplacement de l'écran vers la face réduit radicalement la profondeur et les trois comédiennes sont placées de face au plus près des spectateurs. Les projections vidéo contribuent elles aussi à tourner l'interrogation du côté des spectateurs. En accompagnement d'un passage particulièrement dramatique du récit de la réfugiée nord-coréenne, l'écran montre des images de la finale de la coupe du monde de football entre l'équipe de France et celle du Brésil, en écho avec la date des événements évoqués par le témoin – juillet 1998. Ce document, source d'une forte discordance – d'un côté, un parcours individuel sur le fil du désespoir dans un contexte politique écrasant, de l'autre, des scènes de liesse qui apparaissent, par comparaison, bien dérisoires – est le premier, dans *Corées*, à renvoyer directement à une réalité relativement proche du spectateur français. La question n'est alors plus seulement celle de l'écart entre les témoignages coréens. La réalité du spectateur français est intégrée *in fine* dans le jeu de la polyphonie discordante. La projection de titres de la presse française concernant l'actualité coréenne renforce cette dimension, comme une invitation à dépasser le discours médiatique. Ainsi traité, le document engage le spectateur, non seulement à interroger la réalité coréenne, mais aussi, en l'absence de toute réponse pré-établie, à questionner sa propre position face à cette réalité.

Un jeu poétique

Dans la démarche de Balázs Gera, mettre le document en jeu ne consiste pas seulement à provoquer l'interrogation, mais aussi à susciter un rapport aux réalités évoquées qui dépasse la dimension purement informative. Il ne s'agit nullement de laisser libre cours à la fantaisie, mais d'ouvrir une autre porte d'entrée dans les réalités coréennes, avec les armes de l'esthétique et de l'imaginaire. On peut proposer, avec Balázs Gera, de nommer « poétique⁵ » cette approche du document. L'enjeu est de traiter ce dernier non seulement comme source d'information, mais également comme forme et matérialité, et d'engager autour de lui une rêverie dont le symbole et la métaphore ne soient pas exclus. Le « s » final proposé par le titre du spectacle prend ainsi une résonance nouvelle : il renvoie non seulement à la multiplicité des interprétations critiques, mais également à la possibilité d'arpenter d'autres sentiers que ceux de l'histoire événementielle.

Dès le début du spectacle, la mise en scène indique que l'approche des réalités coréennes est fondée sur une série d'allers-retours entre la référence documentaire et l'ouverture à un autre regard. Le premier signe proposé, dès l'entrée du public dans la salle, est une aigrette stylisée projetée sur l'écran. L'esthétique de cette aigrette et des paysages qu'elle traverse évoque la calligraphie orientale. Le propos documentaire est ainsi abordé dès le début sous l'angle d'une stylisation. Cet oiseau se présente comme le fil conducteur⁶ du spectacle : avant et après chaque séquence, il est représenté prenant son envol ou arrivant dans un endroit nouveau. Son voyage se déroule non seulement entre des espaces géographiques, mais également entre les espaces mentaux développés dans chacun des cinq tableaux. Le spectacle invite à une série d'allers-retours entre la forme relativement brute de l'image documen-

5. Balázs Gera, entretien accordé à Yannick Hoffert le 3 octobre 2011. Le metteur en scène parle également de la recherche d'une « transfiguration » et d'un « décollement du réel ».

6. Le texte du spectacle désigne l'aigrette comme le « leitmotiv ». Voir Balázs Gera et Philippe Gilbert, *Corées*, Premier tableau, p. 6.

taire et la stylisation du trait représentant l'aigrette. La fin du spectacle est emblématique à cet égard : la dernière vue d'un bâtiment de la banlieue de Séoul, qui évoque l'appartement de la réfugiée nord-coréenne, image réaliste, se transforme en un paysage tracé par petites touches d'encre où l'oiseau prend une dernière fois son envol. Le spectacle propose ainsi un double mouvement, entre la confrontation aux traces vidéographiques du réel et la déréalisation du document. L'aigrette signale également un usage du document qui ouvre à la plurivocité et à la multiplicité des imaginaires. Elle est d'abord un symbole partagé entre les deux Corées, comme un rappel d'une communauté de culture qui persiste face à l'arbitraire de la division historique. Mais elle évoque également le *no man's land* créé par la ligne de partage entre les deux États, zone abandonnée des hommes et devenue, au fil des années, un lieu de prospérité pour les oiseaux. Pour ces derniers, la division entre les deux Corées est synonyme de vie, au rebours des souffrances et des déchirures évoquées par les témoignages.

La multiplicité des langages de la scène, les écarts, frottements et dissonances qu'elle induit, jouent un rôle majeur dans le processus du jeu poétique. Certes, il s'agit d'abord, par une interprétation minimale et dépouillée, de *passer* le contenu des documents. Les comédiens sont le plus souvent immobiles et parlent face au public. L'enjeu est de porter une parole – choix, de ce point de vue, assez proche de celui d'Olivier Py dans *Requiem pour Srebrenica*. Mais cette parole est mise en résonance avec les autres langages de la scène. Le document se trouve engagé dans un écheveau de formes qui, sans lui faire perdre sa valeur de document, travaille à en déplacer le fonctionnement. Le texte de Balázs Gera et Philippe Gilbert note ainsi d'emblée, au sujet de la femme qui prend la parole dans le premier tableau : « Ses paroles, la séquence filmique et les notes de musique constituent les trois voix d'une même partition.⁷ » Ce principe vaut pour l'ensemble du spectacle. L'accompagnement musical des témoignages, par une contrebasse ou un violoncelle, sous la forme de notes ponctuelles ou de sons, frappements, grincements, fait entendre par contrecoup le discours lui-même comme une musique, plus ou moins harmonieuse, comme un matériau sonore, et donc en déplace l'écoute, fût-ce de manière infime.

7. *Ibid.*, p. 1.

Le traitement du rapport entre la parole et les corps conduit également à ouvrir des espaces de décalage. L'articulation entre les discours et les corps qui les prononcent n'est jamais donnée comme une évidence. Ainsi, dans le premier tableau, le discours de la vieille dame qui raconte ses retrouvailles avec son frère perdu de vue pendant quarante-sept ans est porté par une jeune femme assise dans un fauteuil roulant. Dans le « jeu avoué du faire-semblant⁸ », le fauteuil vaut comme signe convenu de la vieillesse. Mais, dans le même temps, la jeunesse du corps de la comédienne porte lui aussi signification : il renvoie à la jeune femme que cette vieille dame a été, et notamment au moment de la séparation d'avec son frère, dont les retrouvailles ravivent le souvenir⁹. La mise en scène matérialise l'écart entre soi et soi, entre soi et l'autre, qui habitent le discours du témoin¹⁰. Un autre exemple de ce travail de distorsion entre corps et discours est procuré par les deuxième et quatrième tableaux, où sont à chaque fois présents sur scène deux comédiens, l'un qui porte la parole du témoin et l'autre qui semble le représenter physiquement tel qu'il a pu être au moment de son récit. Dans les deux cas, l'objet du tableau est de donner la parole à un homme qui a été privé de toute liberté d'expression. La présence muette d'un deuxième comédien offre une image frappante de la souffrance incommunicable qui gît au fond de chacun des deux témoignages. Elle propose aussi, au-delà des différences idéologiques, de rassembler les destins de ces deux hommes.

L'écran lui-même joue un rôle essentiel dans le jeu des formes qui se saisit de la matière documentaire. Il n'est pas seulement utilisé comme support d'images, mais également comme un objet scénique concret, capable de dessiner des espaces, voire de porter des méta-

8. Nous empruntons cette heureuse expression aux analyses de Julie Sermon à propos du théâtre de Jean-Luc Lagarce. Voir Julie Sermon, « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », in *Problématiques d'une œuvre – Colloques année (...) Lagarce I*, Colloque de Strasbourg, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 71.

9. Le texte du spectacle indique que la jeune fille figure « la vieille dame, telle qu'elle a été au moment de la guerre, telle qu'elle est restée depuis, au fond d'elle-même ». Voir Balázs Gera et Philippe Gilbert, *Corées*, Premier tableau, p. 2.

10. « Je n'étais plus moi-même quand on s'est revu. » ; « était-ce vraiment mon frère ? », *ibid.*, p. 3.

phores. Par sa seule présence, il divise le plateau ; articulé autour de son axe central, il est lui-même divisé de manière visible en deux parties. Il introduit ainsi, de manière constante, une rêverie autour de la séparation. Mais, ne désignant pas explicitement la division entre les deux Corées, il peut s'offrir en signe polysémique et à ce titre entrer en dialogue avec les témoignages portés par les comédiens. Dans le premier tableau, la distance infranchissable qui persiste entre les personnes, malgré la cérémonie des retrouvailles organisée en juin 2000 est manifestée par la co-présence de la comédienne portant la parole du témoin et de l'image projetée d'un visage qui figure celui de son frère. Le geste impossible par lequel la jeune femme, à la faveur d'un montage vidéo, tend son écharpe à l'image de son vieux frère, offre une image emblématique de la séparation. Dans le cinquième tableau, l'écran figure le passage effectué par le personnage entre la Corée du Nord et la Chine. Après avoir évoqué le moment où la femme abandonne sa famille et son enfant pour passer en Chine, les comédiennes qui portent le discours de témoignage se trouvent littéralement englouties par l'écran. Elles réapparaissent d'abord sous forme d'image projetée sur l'écran, puis de l'autre côté de celui-ci, au lointain, dans un espace qui a partie liée avec une mort symbolique. Après l'épreuve initiatique du passage du fleuve, la femme fera le chemin dans l'autre sens, sauvera son enfant et passera au Sud comme on vit une nouvelle naissance. Les comédiennes porteuses du discours traversent alors l'écran pour revenir à l'avant-scène. Ce travail de divisions et de traversées structure le tableau de manière très forte, en ouvrant un espace imaginaire qui, sans en trahir la lettre, excède la portée référentielle du récit. Dans cette perspective de jeu avec l'écran, les images d'archives ou les captations effectuées en Corée pour les besoins du spectacle peuvent voir leur portée déplacée. Elles ne prennent pas seulement sens comme trace d'une réalité attestée. Elles valent aussi, en plusieurs occasions, comme projection de l'espace intérieur de la personne qui témoigne. Cet effet est particulièrement net dans le premier tableau, dans lequel apparaît l'image en gros plan figurant le frère perdu durant la guerre de Corée. Au fil du récit, l'image vieillit à mesure, comme pour figurer l'évolution intérieure du témoin et de l'image qu'il se fait de son frère. Il en va également ainsi des images de la frontière entre la Corée du Nord et la Chine dans le cinquième tableau. Venant en illustration du récit, elles sont rapportées à une intériorité. Déplacé dans son enjeu, le document historique ouvre un espace intérieur.

Le traitement de l'écran apparaît ainsi comme emblématique de l'ensemble de la démarche de Balázs Gera. Il est d'abord le support des images de la réalité, des traces vidéographiques du réel, apportant un « certificat de présence¹¹ », selon le mot de Barthes au sujet de la photographie. Mais l'écran est aussi, et surtout, un élément du jeu, le support polysémique de métaphores multiples. Comme en réponse à un monde d'images où l'écran a tendance à se réduire à une fonction unique de transmission d'une image enregistrée, *Corées* rend cet objet à l'imprévisible du jeu et de l'imagination, sans pour autant que soit trahie la vérité des témoignages.

Comme un certain nombre de productions théâtrales contemporaines, *Corées* correspond partiellement au projet de « théâtre documentaire » dessiné par Peter Weiss. La démarche de Balázs Gera peut être qualifiée de « documentaire » dans la mesure où elle procède d'un désir de se confronter directement aux réalités du monde, d'aller au-delà des représentations médiatiques, de ne pas laisser aux médias dominants le monopole d'un discours sur le monde actuel. Sans se vouloir militant, *Corées* constitue de fait une forme de lutte pour une exigence de vérité humaine et politique – même si cette vérité ne se laisse pas fixer dans un discours stable –, une vérité qui passe par l'assemblée théâtrale, par la mise en présence des corps et des présences réelles plutôt que par le seul biais des images qui passent trop facilement pour la réalité. Dans un spectacle qui le place aux côtés d'autres langages, en situation de frottement et de discordance, l'écran ne saurait passer pour le tout du réel, pour le lieu unique de la vérité. Cette exigence permet, dans une certaine mesure, de tenir *Corées* pour une forme de résurgence du théâtre documentaire, en accord avec certaines propositions de Peter Weiss.

Le travail de Balázs Gera, qui ne se réclame nullement des figures historiques du théâtre documentaire, excède néanmoins le cadre de ce paradigme. Accordant une grande attention aux parcours individuels, il évite soigneusement de proposer une synthèse globale. Il ne se propose pas de vérifier par l'exemple une idéologie préexistante et travaille à

11. Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Etoile, Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 135.

semer la question à tous les niveaux de notre connaissance des réalités coréennes. Le spectacle opère une mise en tension, voire en contradiction, des différents éléments documentaires. Il se constitue en « objection tenace à tout processus de pensée unifiante¹² » – pour reprendre une expression par laquelle Michel Vinaver désigne son propre travail. *Corées* refuse aussi bien de proposer un regard surplombant, une vision synthétique, que de rapporter les faits à un système d'interprétation ou à un « schéma modèle ». Le travail de Balázs Gera ne véhicule pas l'idée d'un réel que l'on pourrait connaître « dans le moindre détail¹³ ». Il met en scène, au contraire, la multiplicité des portes d'entrée dans ce réel¹⁴. *Corées* témoigne d'un monde qui a renoncé à l'idée d'une vérité unique. Le spectacle émerge ainsi au « modèle de théâtre documentaire qui pourrait être celui du XXI^e siècle » proposé par Tania Moguilevskaja, consistant en un « travail de conscience » sans que soit imposée de « grille de lecture¹⁵ ». Mais *Corées* fait un pas de plus en portant son ambition au-delà de la mise en place d'un dispositif critique et interrogatif. Il s'agit certes de documenter et d'interroger mais aussi, au-delà même du niveau strictement politique, d'assumer pleinement la transfiguration qu'induit nécessairement la mise en théâtre du document¹⁶.

12. Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre I*, L'Arche, 1998, p. 127.

13. Peter Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater* (Notes sur le théâtre documentaire), traduit de l'allemand par Michel Bataillon sous le titre *Quatorze thèses à propos du théâtre documentaire*, in *World theatre / Théâtre dans le monde*, vol. 17, N°5/6, 1968, p. 382.

14. Ce faisant, il réalise théâtralement l'« esprit de complexité » par lequel Milan Kundera caractérisait le roman : « L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. » C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent », Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvre*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 650.

15. Tania Moguilevskaja, « Les variables idéologiques du théâtre documentaire – De Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles », in *Usages du « document » – Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, *Études théâtrales*, N°50, 2011, p. 40.

16. Sans doute serait-il plus approprié de qualifier ce type de travail non de « théâtre documentaire », mais de « théâtre des documents », à distinguer également du « théâtre presque documentaire » dont témoigne David Lescot, démarche documentée qui consiste à « faire théâtre » d'une « parcelle du monde », d'un « phénomène » analysé avec rigueur avant que l'invention ne vienne prendre sa place. Voir David Lescot, « Un théâtre presque documentaire », in *Théâtre/Public*,

Dans ce théâtre des vérités multiples, la poésie peut surgir et constituer elle-même un mode d'accès à une certaine forme de connaissance. Issu d'une démarche exigeante et ambitieuse¹⁷, en prise directe avec le paradoxe moteur du théâtre documentaire, entre transmission et transfiguration, le spectacle *Corées* tente de provoquer un face à face avec le réel qui ne se sépare pas de l'aventure poétique.

N°188, mars 2008.

17. Balázs Gera estime n'avoir pas pleinement trouvé la « poésie » qu'il recherchait pour ce spectacle (entretien accordé à Yannick Hoffert le 3 octobre 2011). Si l'on ne partage pas nécessairement un tel jugement, ce bilan mitigé dressé par l'artiste permet du moins de mesurer la grande difficulté inhérente à ce type de défi.



2. Ruptures et continuités

Un théâtre « presque documentaire » ?

Influences et imitations documentaires
chez Lars Norén et Joël Pommerat

Marion Boudier

D'abord associé au naturalisme, le document¹ est devenu dans la dramaturgie contemporaine un véritable procédé d'authentification ou une technique de capture du réel. Élément d'une révolution théâtrale lors de l'invention du théâtre documentaire, le document est aussi au principe d'autres démarches dont la caractérisation documentaire est cependant problématique. C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'étudier les affinités de Lars Norén et de Joël Pommerat avec le théâtre documentaire².

-
1. Nous appelons ici document « les éléments qui dans le texte théâtral (textuel ou scénique) peuvent être qualifiés de référentiels. Par exemples : individus réels jouant leur rôle sur scène, référence à des personnages existants ou ayant existé, évocation d'événements réellement survenus [...] », voir Jean-Marie Piemme, *Usages du document*, in *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 2011, N°50, p. 9.
 2. Cette étude s'inscrit dans une recherche sur les dramaturgies de L. Norén, J. Pommerat, M. Vinaver et O. Hirata : Marion Boudier, *La représentation du monde sans jugement : réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, thèse rédigée sous la direction de J.-L. Rivière, École Normale Supérieure de Lyon, soutenue le 10.12.2012.

« Je suis témoin de tellement de choses que je me dois de les raconter³ », affirme L. Norén tandis que J. Pommerat proteste : « Je passe mon temps [...] à chercher le réel⁴ ». Touchés par l'injonction à écrire et l'épreuve que semble constituer le réel⁵ pour les écrivains contemporains, ils se sont essayés au théâtre documentaire en plaçant la documentation au centre de certains de leurs processus de création dans le but de révéler au public une vérité méconnue. Engagées dans la représentation de phénomènes sociaux, plus que d'événements historiques, 7.3 (1999) et *Froid* (2003) de L. Norén d'une part, *Cet enfant* (2004) et *La grande et fabuleuse histoire du commerce* (2011) de J. Pommerat d'autre part, sont des œuvres qui posent des problèmes de définitions et de caractérisations génériques. J. Pommerat, par exemple, ne sait pas lui-même exactement qualifier *La grande et fabuleuse histoire du commerce* : « Un théâtre presque documentaire – on peut employer plein de termes qui sont tous un peu faux –, un théâtre anthropologique, sociologique, qui cherche à partir du réel, de l'observation, et cherche à ne pas laisser la fiction trop vite se développer⁶ ». Les œuvres citées de L. Norén et de J. Pommerat relèvent-elles du réalisme, du drame social, du théâtre documenté, du « théâtre du réel », selon la formule de M. Saison pour désigner des spectacles qui recourent au témoignage de manière indirecte ou à travers des formes de théâtres participatives⁷, ou bien relèvent-elles du théâtre documentaire ? Quels liens entretiennent-elles avec les modèles documentaires historiques de Piscator et Weiss et certaines de leurs réinventions contemporaines ? En quoi peut-on dire, empruntant l'expression au photographe canadien Jeff Wall ou au dramaturge français David Lescot, que ces dramaturgies sont « presque

3. Lars Norén, « Les pouvoirs du théâtre », entretien avec Bernard Debroux, in *Alternatives Théâtrales*, N°94-95, 2007, p. 67.

4. Joël Pommerat, *Théâtre en présence*, Actes Sud - Papiers, col. Apprendre, Arles, 2007, p. 10.

5. Voir la comparaison que fait Jean-Pierre Sarrazac entre l'écrivain et Persée face à la Gorgone, *Jeux de rêves et autres détours*, Belfort, Circé, col. Penser le théâtre, 2002, p. 14.

6. J. Pommerat, entretien avec Joëlle Gayot, émission « Changement de décor », France Culture, 19.12.2011.

7. Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel. Pratique de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, col. L'art en bref, 1998. La formule a été répandue par *Gare au Théâtre* (Vitry) qui organise depuis 2002 les « Rencontres des Théâtres du Réel ».

documentaires » et quelle valeur donner à ce « presque » ? Inaboutissement d'un processus similaire au départ, tension vers des modèles historiques jamais atteints ou bien imitation, voire détournement, ce théâtre « presque documentaire » oscille entre le quasi et le pseudo.

J. Wall⁸, désigne avec l'expression « presque documentaire » (*near documentary*), dont il dit aimer l'imprécision, l'entre-deux ambigu situé entre l'image mise en scène, reconstruite, et l'image documentaire, extraite du réel. L'adjectif « documentaire » renvoie ici au modèle du photojournalisme, mais, par ailleurs, l'adverbe « presque » (*near*) lui sert à souligner la proximité qui relie le photographe à son sujet et le spectateur à la représentation, proximité qui s'avère essentielle pour le type de réception théâtrale visée par L. Norén et J. Pommerat. Dans le champ des études théâtrales, D. Lescot, dans un article précisément intitulé « Un théâtre presque documentaire⁹ », a analysé la documentation, du point de vue de l'auteur, comme un préalable de l'écriture qui vient étancher une « soif du réel » et activer « un moteur poétique ». Ce préalable invite, en conséquence, à s'interroger sur la possibilité de « concilier au théâtre une approche documentaire et une esthétique du détour ». Il ne s'agit donc pas tant de savoir si l'on fait du « théâtre documentaire dès lors que l'on recourt à l'utilisation d'archives, à l'usage de documents authentiques » que de postuler l'existence d'« un documentaire "impur" ». Cette forme « impure » ou « presque documentaire » concilie recherche documentaire, fiction dramatique, et motifs individuels ou existentiels, en renonçant à la description totale de son objet comme à tout discours global. Nous nous proposons donc d'élargir la réflexion de J. Wall et de D. Lescot à partir des exemples de quelques processus de création de L. Norén et de J. Pommerat.

8. « Le presque documentaire », entretien avec J. Wall, in J.-F. Chevrier et P. Roussin (dir.), in *Communications*, « Des faits et des gestes », EHESS - Centre d'Études Transdisciplinaires, Paris, Seuil, 2006, N° 79, p. 192.

9. David Lescot, « Un théâtre presque documentaire », in *Théâtre/Public*, N°188, « Le théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables », 2008, p. 48-49.

Lars Norén : le document comme choc émotionnel

L. Norén a développé, à partir des années 1990, ce qu'il qualifie lui-même de théâtre « sociologique », animé du désir de documenter certains sujets¹⁰ et de la conviction qu'il faut les « montrer ». Depuis *Catégorie 3.1* (1997), écrite à partir d'une observation de plus de six mois sur la place Sergelstorv à Stockholm, et jusqu'à *À la mémoire d'Anna Politkovskaïa* (2007), il a développé un théâtre partant de la « réalité immédiate », de la « réalité concrète », et affirmé son désir de travailler de manière « documentaire¹¹ ». En 2000, le *Riks Drama*, dont L. Norén était directeur artistique, a ainsi mené un grand projet sur *L'Instruction* de Peter Weiss. En 2003, L. Norén ouvrait la saison théâtrale en déclarant :

« [...] nous avons à oser explorer le monde hors théâtre et hors scènes théâtrales. Nous devons aller dans les prisons, dans les égouts, dans les endroits de réadaptation des victimes de tortures, dans les camps de réfugiés, dans les écoles et les maisons de retraite. [...] Le Riks Drama a pour vocation d'offrir la possibilité d'une démocratie plus profonde à travers la culture et les réseaux qu'il génère et nous nous efforçons de travailler comme un fer de lance à la fois artistique et culturellement politique »¹².

Mais c'est sans doute dès 1998-1999 que L. Norén avait, avec *7.3*, été le plus loin dans sa tentation documentaire. Écrite à partir de sa rencontre avec trois détenus de la prison de Tidaholm, *7.3* est une forme de métathéâtre documentaire : elle représente son processus d'écriture, les discussions de l'auteur avec les détenus. Carl, Tony et Mats, condam-

10. L. Norén représente la détresse des SDF, drogués, fous, mais aussi néonazis avec *Crises* (1994), *Catégorie 3.1* (1997), *7.3* (1999), *Froid* (2003), *Le 20 novembre* (2006) et *À la mémoire d'Anna Politkovskaïa* (2007).

11. L. Norén, « L'empereur de l'obscurité théâtrale », interview réalisée par l'écrivain suédois Johan Hilton, 9 juin 2006, traduite par Camilla Bouchet pour le dossier pédagogique d'*À la mémoire d'Anna Politkovskaïa*, Nanterre-Théâtre des Amandiers, 2007.

12. L. Norén, Lennart Hjulström et Ulrika Josephsson, extrait du texte d'ouverture de la saison 2003 du *Riks Drama*, traducteur non mentionné, <<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Lars-Noren/presentation/>> (consulté le 01.12.12).

nés pour vol ou possession d'armes et crimes idéologiques, jouaient leur propre rôle tandis que le comédien Reine Brynolfsson tenait celui de l'auteur¹³. « Produit artistique » destiné à être « un élément de la vie publique¹⁴ » selon la formule de P. Weiss, la pièce a été jouée une vingtaine de fois dans et hors de la prison, dans un dispositif bifrontal et avec une jauge réduite. Elle a provoqué de très vives réactions, car elle laissait les détenus tenir des propos néonazis et fut malheureusement suivie de l'évasion de l'un d'eux¹⁵.

Le projet d'écriture de 7.3 a commencé suite à la lettre de l'un des prisonniers qui demandait à Norén s'il n'avait pas « une pièce pour eux ». Pendant six mois, L. Norén leur a rendu régulièrement visite afin d'établir un premier état du texte. La démarche est proche du *verbatim*. Entre septembre 1998 et février 1999, ce premier texte a été réécrit en répétitions ; L. Norén insiste sur le caractère collectif de cette écriture et sur son impartialité en tant qu'auteur :

« Un écrivain utilise tout ce qu'il peut, c'est un cannibale du réel [...] Les faits doivent venir de vous. Je ne vais pas vous imaginer. Vous me donnez les faits. Je ne les connais que par vous. Je ne vais pas lire les actes d'accusation ni interroger vos victimes »¹⁶.

D'emblée se pose la question de la frontière de cette démarche avec le théâtre-réalité et le théâtre thérapie. L. Norén ne cherche pas à aider les détenus : à plusieurs reprises dans la pièce, l'auteur demande

13. Sur le processus de répétition du spectacle, voir le documentaire de Michal Leszczykowski et Gunnar Källström, *Repetitioner*, Göteborg, Göta Film, 2005.

14. P. Weiss, *Quatorze thèses à propos du théâtre documentaire*, in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution*, traduit par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.

15. Entre le 6 février et le 27 mai 1999, 7.3 a été jouée vingt-deux fois. Le 28 mai, à l'occasion d'une permission, Tony Olsson, aidé de deux complices, braqua une banque à Kisa ; dans leur fuite, ils tuèrent deux policiers dans le village de Malexander. Le documentaire de Michal Leszczykowski et Gunnar Källström intercale entre les images de répétitions certaines lettres confisquées pour le « procès Malexander ».

16. L. Norén, traduit en anglais par John E. Thelin puis en français par nos soins, *Repetitioner*, *op. cit.*

plus de faits réels pour révéler leur violence, craignant que le public ne le soupçonne d'avoir été attendri et conclue que « ce n'est pas la vérité mais une sorte de théâtre thérapie ». Les détenus, de leur côté, résistent à cette demande de détails : « Ce n'était pas censé être de la pornographie sociale », proteste Carl, mettant en relief le risque d'exhibition zoologique¹⁷ qui guette toute mise en scène directe du réel. L. Norén évite en partie cet écueil, selon nous, en plaçant le spectateur face à une pièce en cours d'élaboration et donc face à un réel qu'il sait vrai et faux à la fois. Cette oscillation entre réel et théâtre (que l'on retrouve par exemple dans la démarche documentaire du groupe Rimini Protokoll avec leurs « experts du quotidien ») plonge le spectateur dans un travail permanent de référencement et de validation, premier pas éventuel d'un questionnement ou d'une critique.

Ce qui intéresse avant tout L. Norén avec les détenus de 7.3 ce sont les « mouvements de l'ombre », c'est-à-dire tout ce que les détenus ne peuvent pas dire mais que le public doit décrypter à travers leurs corps et leurs non-dits :

« Quand ils venaient sur scène, vous voyiez ce qu'ils avaient fait de leurs corps – devenus des armes pour assassiner [...] Aucun acteur n'aurait créé cette impression. Et ce fut une leçon. »

Cet intérêt pour ce que le témoin ne dit pas mais que sa présence rend manifeste, témoin qui participe de surcroît au spectacle sans adhérer aux valeurs de celui qui le met en scène, distingue radicalement ce genre de convocation du réel des procédés critiques du théâtre documentaire historique mais aussi de l'une de ses réinventions contemporaines, *Rwanda 94* du Groupov qui débute par le témoignage de la rescapée Yolande Mukagasana. En présentant d'une manière impartiale le témoin comme un document, L. Norén ne démontre rien, mais expose un cas, en l'absence des victimes, sans commentaire ni montage¹⁸.

17. Voir notamment Olivier Razac, *L'écran et le zoo. Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Paris, Denoël, 2002.

18. Il y a toutefois montage au niveau moléculaire des répliques, comme le révèle, par exemple, le conflit qui oppose L. Norén à Tony lorsqu'il veut ajouter une ligne où l'auteur mentionnerait les noms du mémorial de Jérusalem : « Tu nous accuses de négationnisme [...] Je ne jouerais pas dans la pièce avec cette réplique », voir

Or selon la quatorzième thèse de Weiss sur le théâtre documentaire, « une dramaturgie du document qui recule devant une définition, qui se contente de montrer un état des choses [...] se dévalorise elle-même ». L'exposition sans dispositif critique du témoin n'est donc pas du « pur » théâtre documentaire ; elle révèle chez L. Norén une intention plus empathique que didactique ou politique, même si ce théâtre peut avoir des effets « culturellement politiques ».

De plus, L. Norén ne prétend pas à une conscience ni à une maîtrise scientifique du document. Porosité et empathie caractérisent son traitement du document et une dramaturgie fondée sur les personnages. Pour écrire 7.3, L. Norén s'identifie à la violence que Mats ressent envers ses parents¹⁹ ; *Froid* est nourrie par un traumatisme d'enfance, de même que la création du 20 novembre (2006) avec Anne Tismer suite à la fusillade et au suicide de Sebastian Bosse²⁰ a été impulsée par des souvenirs de la comédienne : « la démarche n'est vraiment ni documentaire, ni autobiographique », explique en ce sens L. Norén. « Elle essaie de traduire la manière dont je regarde ce matériau à un moment donné. De même que dans une psychanalyse, vous ne parlez pas de ce qui s'est passé mais de comment vous l'avez perçu²¹ ». Cette posture diffère du « rapport objectif impersonnel avec ses personnages²² » que Piscator exigeait du « régisseur » ainsi que de « l'attitude de l'observateur » et du « regard analytique » décrits par Weiss dans sa huitième thèse. En 2003, L. Norén a d'ailleurs dû renoncer à son projet de pièce sur les réfugiés victimes de tortures, car il a été submergé par la violence du matériau collecté²³.

Repetitioner, op. cit.

19. Bien sûr, L. Norén est en désaccord idéologique profond avec les détenus ; nombre de ses pièces attaquent d'ailleurs la prétendue neutralité suédoise lors de la Seconde guerre mondiale.
20. Le 20 novembre 2006, en Allemagne, à Emsdetten, Sébastien Bosse, 18 ans, a ouvert le feu dans son ancien lycée sur ses camarades et professeurs avant de se donner la mort. L. Norén s'est servi des pages du journal intime que S. Bosse avait diffusées sur Internet.
21. L. Norén, « La vie des ombres », entretien avec Gwénola David, in *Mouvement*, N°45, 2007, p. 78-85.
22. Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, traduit par A. Adamov et C. Sebisich, Paris, L'Arche, collection Le sens de la marche, 1972 [1929], p. 243.
23. L. Norén, « L'empereur de l'obscurité théâtrale », in *op. cit.* : « La réalité était

En 2003 cependant, dans la lignée de 7.3, L. Norén a poursuivi sa dénonciation de l'idéologie néonazie en écrivant *Froid* à partir du fait divers du « meurtre de Kode » : la torture et l'assassinat de John Hron, jeune Suédois d'origine tchèque, par quatre néonazis âgé de 15 à 18 ans en août 1995. À la documentation qu'il réunit autour de ce crime, s'ajoute l'expérience qu'il vient de vivre avec les détenus de Tidaholm. Dans *Froid*, Keith et Anders, deux des trois adolescents criminels évoquent en effet Tony et Mats. Pour écrire cette pièce L. Norén a organisé un laboratoire avec quatre acteurs du même âge que ses protagonistes : « j'apprends tout de vous en vous voyant bouger, en vous écoutant et en étant avec vous²⁴ ». L'écriture de plateau avec les acteurs en répétition semble servir la recherche d'une forme dramatique qui crée le même effet de document réel que celui de la présence des détenus dans 7.3.

À la différence du théâtre documentaire « pur », historique ou réinventé, L. Norén ne propose ni message ni chemin de pensée, mais redonne ses pouvoirs critiques à l'émotion :

« [...] lorsque la forme documentaire du théâtre fonctionne, on ne peut, en tant que public, que baisser ses gardes. [...] Lorsque des jeunes nazis [...] qui avaient visité des camps de concentration avec leurs professeurs [...] sans rien apprendre [...] ont vu *Froid*, ils se sont laissés submerger par cette information, ils ont vraiment compris l'ampleur de la Shoah et, petit à petit, ils se sont mis à penser différemment »²⁵.

Comme l'écrit B. Dort au sujet de ce qu'il nommait « théâtre-document » ou « théâtre des faits », « plutôt que d'imiter la réalité, [ce théâtre] emploie celle-ci pour forcer les défenses de son public. Il jette littéralement à la tête de ce dernier des morceaux de cette réalité. Il veut

trop pénible et faisait trop mal, ça a déclenché une telle angoisse, que je ne pouvais pas. Je n'y suis pas arrivé. Je n'y suis pas arrivé, tout simplement ». De nombreux passages de son *Journal intime d'un auteur* témoignent de ces recherches au centre d'accueil de Gimo.

24. L. Norén, in *Kylia : Norén's Drama*, documentaire de Per Zetterfalk, Stockholm, Memoria Produktions, 2007. Voir aussi P. Zetterfalk, « Lars Norén metteur en scène », traduit par M. Boudier et C. Bouteille-Meister, in *Agôn*, à paraître.

25. L. Norén, « L'empereur de l'obscurité théâtrale », *op. cit.*.

l'obliger à prendre position²⁶ ». L'écriture de *Froid* s'apparente à une reconstitution du réel qui vise à faire passer l'acteur pour le témoin afin de produire sur le spectateur un effet de vérité²⁷. Avec 7.3, le document fait œuvre, et sa valeur documentaire dépend autant de la réception qui en sera faite par le public que de l'intention qui a présidé à sa création. La confiance de L. Norén dans le choc émotionnel comme élément déclencheur d'une prise de conscience critique n'est peut-être pas sans limites ni risques, mais elle nous apparaît comme une intéressante réévaluation des capacités du spectateur à qui est déléguée la responsabilité du jugement²⁸. De plus, les pièces de L. Norén ont un réel impact sur la vie politique suédoise : « Lors des représentations de *Catégorie 3.1*, la ministre des Affaires sociales, qui était dans le public, a pleuré. Ensuite, elle a alloué un nouveau budget pour les sans-abri²⁹ ». Si les ministres réagissent à ce théâtre presque documentaire, c'est dire soit sa force, soit son caractère consensuel à l'opposé de la dissidence qui animait Piscator et Weiss...

26. B. Dort, « Une propédeutique de la réalité », in *Théâtres, essais*, Seuil, col. Point, Paris, 2001 [1971], p. 287.

27. Cet effet dépend de l'acteur bien plus que de la scénographie, qui n'est pas réaliste, ou que des effets de réel produits par la bande son qui fonctionnent comme des signes.

28. Voir notamment Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

29. L. Norén, « Les pouvoirs du théâtre », entretien avec Bernard Debroux, traduit par Matthieu Debroux, in *Alternatives théâtrales*, N°94-95, 2007, p. 66-68.

Joël Pommerat : comme si c'était du théâtre documentaire

L'aspect documentaire du théâtre de J. Pommerat est également problématique : la réalité est documentée et reconstituée pendant le processus d'écriture, mais le réel, jamais univoque, est plutôt source d'une inquiétante étrangeté. De plus, si la documentation a pris une place de plus en plus importante pour certaines créations, les éléments spectaculaires ont été parallèlement affirmés, notamment avec des dispositifs scéniques circulaires, métathéâtraux ou oniriques. Cependant, le souci de se documenter et la récurrence de certains procédés dramaturgiques comme les personnages témoins ou l'usage d'une voix *off* explicative placent certaines œuvres à la frontière du genre documentaire et font se demander à Jacques Delcuvellerie du Groupov « jusqu'à quel point par exemple *Les Marchands*, de Joël Pommerat, n'entre pas dans le théâtre documentaire, au sens qu'[il] revendique, qui n'est pas exclusif d'un théâtre poétique ?³⁰ ». On pourrait avancer plusieurs éléments de réponses sans avoir ici l'espace pour les développer, notamment le fait qu'il y a un détour chez J. Pommerat par rapport à l'actualité et que le point de vue des *Marchands*, celui de la voix *off* accompagnant les scènes qui défilent sur le plateau, est équivoque et subjectif : il ne fournit aucune explication ni connexion logique aux événements qui surviennent, quand il n'entre pas en contradiction avec les images scéniques.

Avant et après *Les Marchands* (2007), deux spectacles issus de commandes en région révèlent le positionnement particulier de cette dramaturgie par rapport au théâtre documentaire : *Cet enfant* (2004) et *La grande et fabuleuse histoire du commerce* (2011). *Cet Enfant* a été écrite à partir d'entretiens menés par J. Pommerat et six comédiens avec des femmes d'un quartier populaire de Caen entre décembre et janvier 2002, en réponse à une commande passée par la Caisse d'Allocation Familiale du Calvados au Centre Dramatique National³¹. Il s'agissait

30. Jacques Delcuvellerie, « Poétique du soulèvement », entretien avec Jean-Louis Perrier, in *Mouvement*, Paris, avril-juin 2007, N° 47, p. 122.

31. Voir le Carnet de création de Séverine Leroy et Sophie Lucet, « De *Qu'est-ce qu'on*

d'« écrire un spectacle sur le thème de la parentalité inspiré de la parole d'habitants d'une cité (à Hérouville Saint-Clair), [et de] le représenter dans les centres socio-culturels de l'agglomération de Caen, spectacle devant favoriser un échange de paroles parmi le public³² ». La représentation était donc investie d'une mission maïeutique (libérer la parole) plus que didactique ou directement politique. Pour cela, J. Pommerat n'énonce aucun point de vue d'auteur surplombant sur la situation, mais fait se succéder des scènes intimes et familiales sans commentaire, dans lesquelles les points de vue des personnages entrent en contradiction, tout cela dans une pénombre qui révèle que rien n'est jamais ni blanc ni noir dans la vie. Évoquant le début du processus de création, il explique qu'il s'est efforcé de :

« regarder les gens comme un ethnologue le ferait. Regarder ce qui nous entoure comme si on pouvait en être détaché pour mieux voir. Écrire sans grilles morales, ou le moins possible, puis transmettre [...] »³³.

Cette intention d'impartialité se distingue de la partialité de l'enquêteur-juge weissien. De plus, dès le départ, l'enquête documentaire a pris la forme de « discussions [...] fondées sur la lecture de textes de théâtre³⁴ » (Bond, Jon Fosse, L. Norén), intertextualité qui démarque le projet du *verbatim*. J. Pommerat a travaillé sur la charge poétique des paroles collectées : « Ma façon de rendre compte le plus justement de ces témoignages est passée par une recreation et même une réinvention de la réalité, le théâtre ne pouvant se comparer avec un document télévisuel³⁵ ».

Ces divergences soulignées, une question fait retour : à quoi sert donc la rencontre de témoins et la collecte de documents dans ce processus de création ?

a fait ? à Cet enfant », *ThéâtreS en Bretagne*, Rennes, PUR, 2007, N°25, p. 91-111.

32. J. Pommerat, note d'intention, dossier de presse à l'occasion de la reprise de *Cet enfant* au Théâtre des Bouffes du Nord, 2007, non paginé.

33. J. Pommerat, entretien avec S. Lucet [2003], in *ThéâtreS en Bretagne*, *op. cit.*, p. 93.

34. J. Pommerat, entretien avec Catherine Bédarida, « L'avant-garde plonge dans la réalité. Trois questions à Joël Pommerat », Paris, *Le Monde*, 16.02.03.

35. J. Pommerat, note d'intention, *op. cit.*

« Je suis toujours en quête d'une parole qui, de façon quasi magique, ferait apparaître quelque chose de la réalité humaine qui aurait été cachée, enfouie. [...] Quand j'écris seul, je suis face à l'absence de la parole de l'autre [...] et c'est presque une sorte de malaise ou de honte, quand je fais dire sur la scène ce que je n'ai pas pu vérifier par l'expérience »³⁶.

La rencontre avec les habitantes d'Hérouville Saint-Clair nourrit donc l'écriture autant qu'elle la valide ou la légitime dans une dialectique entre documentation de terrain et création ; la collecte de témoignages est une mise à l'épreuve de l'écriture, sorte de vérification (anticipée) « par l'expérience » de la véracité des artifices poétiques qui seront développés. L'observation du réel autorise la fiction : « On peut se détourner de la vérité, mais on le fait sciemment³⁷ ». La preuve qu'apporte le document n'est donc pas destinée au spectateur comme dans le théâtre procès de P. Weiss, mais à l'auteur et à son équipe de comédiens, lancés dans une quête de vérités individuelles et existentielles. Sans sténographie des paroles collectées, la rencontre avec les témoins apporte une vérité au plateau. Autre manifestation d'un « mouvement de l'ombre » (L. Norén) : le corps du comédien est hanté par le témoin. « La charge réelle des propos collectés apparaît lorsque l'acteur signifie en s'absentant pour que l'autre continue de le hanter³⁸ », explique J. Pommerat. Dans *Cet enfant*, l'intensité des présences sur scène, qualité tant vantée du théâtre de J. Pommerat, vaut donc aussi par une absence, celle du premier témoin qui a documenté la parole dramatique des présences singulières que sont les acteurs.

Le processus de création s'alimente ainsi d'un matériau documentaire, mais celui-ci est réinvesti et réécrit au point que le spectacle final n'est pas une pièce documentaire. La sélection critique et le montage du matériau se réalisent pendant les répétitions sous forme de reconstitutions et d'improvisations. On pourrait donc faire l'hypothèse que le pro-

36. J. Pommerat, entretien avec S. Lucet [2003], cité dans S. Lucet, « Faire sonner le réel : le témoignage au théâtre ou l'utopie du corps social. À propos de *Qu'est ce qu'on a fait ?* », in *Corps et témoignage*, C. Perrin (dir.), Caen, P.U.C., 2006, p. 95-102.

37. J. Pommerat, entretien avec M. Boudier, 08.01.2012.

38. J. Pommerat, entretien avec S. Lucet [2003], in *ThéâtreS en Bretagne*, op. cit., p. 95.

cessus de création est en lui-même une pièce documentaire, qui disparaît dans le rendu final. Depuis *Cercles/Fictions* (2010) et *Ma chambre froide* (2011), J. Pommerat explique appréhender l'écriture de plateau « comme un juge d'instruction reconstitue la scène d'un meurtre »³⁹ :

« Je sais que j'ai une faculté à trouver le fictionnel, mais pour trouver l'épaisseur de la réalité, je fais ce travail de reconstitution (l'improvisation est vraiment une reconstitution) ; je me mets dans l'optique que la chose que je vais écrire a eu lieu et que je dois la reconstituer »⁴⁰.

La documentation (lecture, observation, témoignages, etc..) nourrit l'imagination d'une situation que J. Pommerat demande à ses comédiens de jouer afin de l'écrire dans sa vérité, réelle et théâtrale. N'est conservé du matériau documentaire que ce qui fait du bon théâtre et lui permet également de développer le contre-champ fantastique de la vérité sociale qu'il expose.

Le processus de création de *La grande et fabuleuse histoire du commerce* (2011) confirme cette hypothèse. Commande de la Comédie de Béthune, la pièce met en scène cinq vendeurs à domicile dans les années 1960, puis les années 2000. L'aspect documentaire du processus d'écriture est tout à fait assumé par J. Pommerat qui a délégué l'enquête à son collaborateur artistique P. Carbonneaux ; celui-ci a réalisé des interviews avec des vendeurs puis organisé avec J. Pommerat deux stages de formation à la vente pour les cinq comédiens⁴¹ du spectacle. Lors des premières répétitions au mois d'août 2011, un ami de la compagnie, ancien vendeur à domicile, a participé à quelques improvisations. S'ajoutent à ces rencontres de nombreuses lectures, des films documentaires et le *corpus* d'une thèse consacrée aux stratégies discursives de la vente à domicile. Ces documents constituent « une matière précieuse » pour « susciter l'imaginaire », car « il y a des choses sur lesquelles on ne peut pas mentir. Il y a des choses techniques, des méthodes, un vocabulaire, qu'on ne peut pas inventer, [...] des détails ou des rapports

39. J. Pommerat, entretien avec J. Gayot, Les mercredis du théâtre, France Culture, 03.03.2011.

40. J. Pommerat, entretien avec M. Boudier, *op. cit.*

41. Patrick Bebi, Hervé Blanc, Eric Forterre, Ludovic Molière, Jean-Claude Perrin.

humains⁴² ». Le passage par le documentaire permet de trouver la vérité de certains gestes et des détails opérateurs d'authentification (effet de réel de la fiche ou de la mallette de démonstration) au sein d'une œuvre par ailleurs fictionnelle. J. Pommerat décrit cette étape du processus de création comme une façon d'avoir

« un rapport documentaire aux choses, réaliste – ce mot n'est pas forcément péjoratif –, pour chercher leur authenticité, la vérité de ces hommes à travers leur métier, leur vie de tous les jours, sans aller trop vite dans le spectaculaire. Un grand moment pendant lequel les laisser vivre ensemble avant de se mettre à faire de la fiction »⁴³.

Mais le caractère informatif ou démonstratif d'une reconstitution est écarté au profit d'une ouverture des situations à travers les improvisations des acteurs. Ce sont avant tout des situations théâtrales qui sont intuitivement recherchées : « Il faudra être documentaire sur la question du travail, la profession, sur le concret du boulot, mais la finalité est de faire surgir cette question-là dans les rapports, dans les relations et les têtes de ces personnages⁴⁴ ». La vérification des faits « par l'expérience » et la constitution d'une vérité documentée libèrent l'improvisation et permettent souvent de « trouver l'extraordinaire en empruntant les chemins de la banalité ». Par exemple, conformément au vocabulaire de la vente, il faut « réussir à pénétrer chez le client ou la cliente » :

« Cinq mecs qui parlent de pénétration dans une chambre d'hôtel, c'est intéressant. C'est à la fois banal et poétique : c'est ça qu'on doit trouver. Pour trouver cela, il faut être patients et faire nos gammes ; [voir] des films tous les soirs sur le sujet, lire des scènes, faire les formations qu'on a faites. Ne pas aller trop vite vers le sensationnel. Petit à petit quelque chose va prendre. C'est ça qu'on cherche »⁴⁵.

L'improvisation des acteurs et les critères dramaturgiques d'une fiction qui s'écrit à partir du plateau, des comédiens et de leurs personnages guident J. Pommerat dans la sélection et le réinvestissement du matériau documentaire. Du document à sa mise en forme théâtrale, il y a donc au moins deux médiations, et beaucoup d'autres interactions

42. Philippe Carbonneaux, entretien avec M. Boudier, 01.04.2011.

43. J. Pommerat, rencontre publique à la comédie de Béthune, 15.12.2011.

44. J. Pommerat, répétition à Châteauvallon, 22.08.2011. Voir la scène 5 du spectacle.

45. J. Pommerat, répétition à Châteauvallon, 11.08.2011.

liées à l'écriture scénique (son, lumière, etc..) et à ce que J. Pommerat veut raconter (sur le désir et la confiance notamment). Cependant, avec ce spectacle, l'auteur-metteur en scène a souhaité mettre en place un jeu avec la forme documentaire :

« Je veux que notre fiction s'ancre dans la réalité, dans quelque chose proche d'une véracité. [...] En fait, je voudrais qu'on construise une fiction, mais qui puisse s'appréhender pour le spectateur comme si c'était un documentaire »⁴⁶.

La grande et fabuleuse histoire serait-elle alors un cas de faux théâtre documentaire comme la « pièce de *fake verbatim*⁴⁷ » *Occupe-toi de bébé* de Denis Kelly (2007) ? Pièce pseudo documentaire, ou « docu-fiction » comme on le dit au cinéma ? Comme l'a montré G. Genette⁴⁸ pour le champ romanesque, les frontières entre fictif et factuel sont poreuses ; une fiction peut se faire passer pour documentaire et un document peut prendre des formes fictives...

7.3 de L. Norén, avec ses témoins qui jouent leur propre rôle, vaut comme document. *Froid* et *La grande et fabuleuse histoire du commerce* veulent se faire passer pour des documents. Les emprunts à une démarche documentaire servent une quête de vérité et d'effets de réel. Réécriture, investissement empathique du matériau, improvisation, refus du jugement, les raisons qui font bifurquer la démarche documentaire dans le « presque », le « quasi » ou le « pseudo » sont nombreuses. Ce qui ressort de ces démarches, c'est, d'une part, la nécessité pour certains auteurs de se nourrir préalablement d'un matériau documentaire pour « mettre en marche une poétique insciente⁴⁹ » et, d'autre part,

46. *Ibid.*, 15.08.2011.

47. *Occupe-toi de bébé* de Denis Kelly (2007) est « composée essentiellement de témoignages et d'interrogatoires qui se déploient comme autant d'opérateurs d'authentification au sein d'une machine purement fictionnelle », voir Barbara Métais-Chastanier, « Témoigner pour le réel », in « Mettre en scène l'événement », M. Boudier, Simon Chemama, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier (codir.), *Agôn*, Hors-série N°1, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1787>> (consulté le 01.12.12).

48. Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1979], p. 141-168.

49. Pierre Bourdieu au sujet de Flaubert, voir « La critique et le point de vue de l'auteur », in Michel Zink (éd.), *L'œuvre et son ombre*, Paris, De Fallois, 2002.

l'évolution de notre relation à la vérité. Celle-ci n'est plus adossée à une croyance religieuse ou à une philosophie de l'histoire, mais à trouver individuellement ; il semble, à travers ces exemples, que désormais elle s'éprouve plus qu'elle ne se prouve. Aux côtés du savant naturaliste décrit par Zola et de l'enquêteur-juge de Weiss, on compte aussi des auteurs documentés, sensibles qui, à la manière de Tchekhov, montrent sans démontrer, élaborent des dramaturgies impartiales pour inviter le spectateur à affirmer son propre jugement. J. Pommerat et L. Norén veulent créer par la fiction un effet théâtre documentaire, c'est-à-dire un effet de vérité pour le spectateur, qui passe par un désir pygmalien de créer un théâtre plus fort que le réel. Théâtre documentaire « impur » qui produit les effets d'un document réel ? Au spectateur de juger.

Position zéro : contre la manipulation

Entretien avec Mikhaïl Ougarov et Elena Gremina,
fondateurs et directeurs artistiques du *Teatr.doc*¹

Tania Moguilevskaia

T.M. - Le *Teatr.doc* a dix ans et compte à son actif plusieurs dizaines de créations. Votre évolution s'est toujours accompagnée d'un travail intense de discussion et de réflexion. Depuis 2006, vous évoquez souvent le concept de « position zéro » comme base méthodologique de vos créations. Pourriez-vous résumer ce qu'il en est et comment vous y êtes parvenus ?

Mikhaïl Ougarov. - Au tout début du *Teatr.doc*, trois de nos jeunes metteurs en scène ont édité un manifeste² qui prohibait sur notre scène un usage artistique de la musique, du décor, de la lumière, du maquillage, du costume donc, de tous les « artifices » traditionnellement à l'œuvre sur la scène. À l'époque, j'avais proposé qu'on ajoute un principe qui stipule que toutes les règles de ce manifeste restaient ouvertes

1. Entretien réalisé en octobre 2012.

2. Proposé en 2002 par Alexandre Vartanov, Tatiana Kopylova et Ruslan Malikov, ce manifeste formulait en seize points les objectifs, principes et positions esthétiques du *Teatr.doc*.

aux transgressions. Plus sérieusement, on peut résumer la « position zéro » à un refus : celui d'utiliser l'illusion théâtrale pour berner le spectateur. Nous étions conscients que le théâtre documentaire pouvait se révéler aussi trompeur et manipulateur que son cousin « artistico-commercial ». La notion de « document » ne signifie rien en elle-même. Elle n'est gage d'aucune vérité. C'est précisément pour faire barrage à ces tentations de manipulation du public que nous avons élaboré cette notion. Il ne s'agit évidemment pas d'une pure invention, mais d'une compilation de différentes sources transposées au théâtre. Comme par exemple le *Dogme95*³ de Lars von Trier.

T.M. - En quoi consiste concrètement cette « position zéro » ?

M.O. - Elle se décline en trois volets. Le premier est idéologique. Il nous semble très important d'écarter, au début du travail sur une création documentaire, toute réponse préconçue à la question que nous nous posons. Le deuxième aspect concerne l'esthétique, l'ensemble des procédés utilisés dans la mise en scène, la dramaturgie et le jeu. Nous essayons de ne pas tomber dans la reproduction d'un « savoir-faire », par opposition à la majorité des metteurs en scène qui élaborent un style individuel jusqu'à ce qu'il devienne la marque de fabrique d'une marchandise. Le troisième aspect concerne plus particulièrement la direction d'acteur et la technique de jeu. Le comédien russe souffre spécifiquement d'une maladie que j'appellerais « l'excès de métier » qui le pousse à en faire plus qu'il ne faut. La « position zéro » propose à l'acteur de revenir à plus de sobriété. L'acteur est le pilier sur lequel se fonde notre pratique. *Teatr.doc* est un petit espace, avec une jauge maximum de cent personnes, dans lequel les effets illusionnistes n'ont pas

3. Le manifeste du *Dogme95* est rédigé par Lars von Trier et Thomas Vinterberg en réaction aux superproductions anglo-saxonnes et à l'utilisation abusive d'effets spéciaux aboutissant à des produits formatés. Le but du *Dogme95*, proclamé publiquement le 20.03.1995 au Théâtre de l'Odéon, est de revenir à une sobriété formelle plus expressive, plus originale et plus apte à exprimer les enjeux contemporains. Dépouillés de toute ambition esthétique, en prise avec le réel, les films qui en ont découlent cristallisent un style vif, brutal et réaliste.

de place. La proximité entre le spectateur et l'acteur est telle qu'elle lui impose de coller à son personnage. Et de fait, pour le public, la personnalité de l'acteur se révèle souvent plus intéressante que sa virtuosité.

T.M. - La « position zéro » laisse-t-elle place à l'improvisation ?

M.O. - Évidemment, et nous avons pour cela élaboré différentes techniques. Comme la « méthode d'interview profonde » qui se distingue du *verbatim*. Elle consiste à bombarder l'acteur de questions les plus bizarres et les plus inattendues concernant son personnage. Le comédien doit y répondre pendant des heures jusqu'à ce qu'une immersion complète survienne et qu'il « sache » presque tout de son personnage. De manière générale, on peut dire que, dans la plupart de nos spectacles, les acteurs ont renoncé à jouer, ils sont un « eux-mêmes » transfiguré, « fictionnalisé ». Reste bien sûr une part d'illusion, mais disons que nous travaillons à ce que ses racines soient profondes. Et nos spectateurs sont souvent troublés par un « degré d'authenticité » où les questions de professionnalisme, de virtuosité n'ont plus lieu d'être.

T.M. - La « position zéro » est-elle une façon de retrouver une éthique que le théâtre russe aurait perdue ?

M.O. - Oui. Pour moi, dans le théâtre qui se pratique largement en Russie, l'éthique est complètement perdue. Plus encore, c'est la justification même du théâtre qui n'est plus. Le plus souvent, on fait du théâtre parce qu'on travaille dans un théâtre de répertoire subventionné, tout simplement parce que celui-ci a une troupe d'acteurs salariés, une salle où le public vient, ou pas. Mais cela ne constitue pas une raison d'être. Chez nous, nous essayons de trouver, de défendre une éthique : nous savons pourquoi nous faisons nos spectacles et nous essayons de rester honnêtes et clairs à chaque étape du processus de création et des procédés que nous utilisons.

T.M. - Concrètement et sur un exemple récent, pourriez-vous nous dire si vous avez appliqué cette méthode dans votre création *Deux dans ma maison* et si oui, de quelle manière ?

M.O. - Absolument. Il y est question des élections présidentielles en Biélorussie⁴, et en particulier d'un des candidats, Vladimir Nekliaev, un poète reconnu. À la suite d'une provocation orchestrée par les autorités, cet homme a été agressé, enlevé, jeté en prison par le KGB. Il y a passé un an durant lequel il a été soumis aux traitements les plus sévères. Quand on l'a enfin libéré, il a été placé en résidence surveillée avec interdiction des mois durant de sortir de chez lui. Il nous a semblé très important de raconter son histoire. À l'époque, nous avions conscience que le sujet que nous abordions était très politique. Que notre théâtre risquait de ne plus jamais pouvoir jouer en Biélorussie. Que nous ne pourrions même pas traverser son territoire pour tourner en Pologne⁵ ! Alors, nous nous sommes dit que si nous voulions que le spectacle soit vu, qu'il ait une portée, nous devons nous éloigner du « premier degré » politique, tendancieux et agitateur. Et Elena, notre dramaturge, a proposé une très bonne approche : elle a fait de cette histoire un « drame à huis-clos » où dans un appartement de deux pièces de la ville de Minsk, sont contraints de cohabiter un homme d'un certain âge, sa jeune femme Olga et deux agents du KGB, qui font les trois-huit. Cette redéfinition du sujet nous a beaucoup aidés. Au bout du compte, nous avons créé un spectacle à la fois drôle et terrifiant, où les thèmes de la tyrannie, du totalitarisme sont « en filigrane » très présents. Ce sentiment de terreur vous envahit non pas pendant le spectacle, quand vous riez, mais après.

4. « Dis la vérité ! », c'est le nom que le poète Vladimir Nekliaev, âgé de 64 ans, a donné à son mouvement d'opposition. Candidat aux élections présidentielles de 2010, sa vérité a déplu au régime autoritaire : il demandait davantage de libertés, un scrutin équitable et sans fraude... Le président sortant (qui gagnera avec 79,67 % des voix d'un vote truqué), Alexandre Loukachenko, n'a pas tardé à s'acharner sur toute l'opposition et plus particulièrement sur Nekliaev.

5. La création, mise en scène par M. Ougarov et Talgat Batalov, a bénéficié du soutien de plusieurs festivals étrangers à Helsinki, Cracovie, Tallinn, Munich, Vienne, Prague, Nitra... où elle a été présentée en avant-première. Création au *Teatr.doc* le 19.12.2011.

T.M. - Quel est pour vous l'intérêt d'un spectacle traitant de faits survenus en Biélorussie ?

M.O. - La situation politique de la Biélorussie dirigée par un dictateur nous intéresse et nous inquiète parce que nous soupçonnons les pouvoirs russes de s'inspirer de la méthode de Loukachenko dont ils sont proches. D'où l'importance de jouer ce spectacle maintenant.

T.M. - Parlez-nous du processus de création. Quelles sources documentaires avez-vous utilisées pour *Deux dans ma maison* ?

M.O. - Nous avons combiné deux types de sources⁶. En premier lieu, un matériau documentaire provenant d'un long entretien avec Nekliaev et sa femme Olga, enregistré sur place. Nous n'avons pas pu conduire d'entretiens avec des collaborateurs du KGB biélorusse qui nous ont opposé un refus catégorique. Dès lors, nous avons décidé de recourir à un autre type de matériau que nous appelons « étude d'acteur ». Chacun des acteurs a trouvé des amis, des connaissances qui étaient ou avaient été d'une manière ou d'une autre en rapport avec le KGB, le FSB, ou des services de sécurité. À mon avis, c'est précisément cette combinaison de documentation directe et indirecte qui donne toute sa force au spectacle, qui rend plus prégnant son aspect documentaire.

T.M. - Comment avez-vous mené votre enquête et décidé du propos du futur spectacle ?

M.O. - Je reviens sur ce postulat qui veut que quand je commence le travail, je n'aie pas encore de réponse à la question posée. C'est très important. Pour moi, le théâtre documentaire, c'est une investigation et

6. Ont participé à cette collecte : Talgat Batalov, Ekaterina Bondarenko et Alexandre Rodionov.

par définition son résultat nous est inconnu. Et par bonheur, le résultat se révèle le plus souvent surprenant. Ça a été le cas dans le travail sur *Deux dans ma maison* et nous avons reçu cet « inattendu » comme un cadeau. Je m'explique : en psychologie, on trouve un effet connu et largement décrit sous le nom de « syndrome de Stockholm ». Selon nous, la civilisation contemporaine nous l'a imposé en guise de norme qui nous dit que nous devons être loyaux face à ceux qui nous oppriment : « n'agacez pas les terroristes, les violeurs quand vous êtes leur otage, coopérez avec eux ». Pour moi, c'est comme dire à un Russe à l'époque de l'invasion nazie : « Ne rejoins surtout pas les partisans, collabore avec la police nazie. Parce que si tu vas chez les partisans, les nazis vont te pendre et brûler ton village ». Je crois que ce principe détruit la possibilité même de l'héroïsme. Pourtant, aujourd'hui même, on peut se comporter en héros même si cet héroïsme vient parfois d'êtres qu'on ne croyait pas capables de résister. C'est de cela que parle, au final, notre spectacle. En partant pour Minsk, nous imaginions ramener de là-bas une histoire focalisée sur Nekliaev, un poète qui a choisi le camp de l'opposition, un humaniste. Et contrairement à nos attentes, nous sommes revenus avec une histoire tout à fait différente, celle d'Olga. Cette épouse discrète a déclaré une guerre sans merci aux « envahisseurs » de son appartement et les rôles de victimes et de bourreaux se sont inversés. Au final, on ne sait plus qui torture qui. Elle leur fait des scènes pour chaque petite chose du quotidien. Nekliaev se comporte avec dignité et humanisme, en disant à sa femme : « Ils ne font que leur travail, ce sont des êtres humains tout comme nous ». Mais Olga refuse absolument de l'admettre, elle refuse tout compromis avec ses gardes. Donc, au bout du compte, nous nous sommes retrouvés avec une histoire « féministe ». D'ailleurs, cela correspond à une évolution du rôle des femmes dans la lutte sociale et politique dans la Russie actuelle. Nous avons désormais tout un panthéon de militantes fortes et courageuses. Ce sont les femmes, je l'admets bien volontiers, qui sont les plus déterminées et qui ont le mieux intégré la nécessité de se battre pour défendre leurs valeurs, et qui hésitent le moins à passer à l'action. Mais là encore, si au début de l'enquête nous avions eu pour objectif de mettre en valeur le rôle des femmes dans la politique, nous aurions consciemment ou inconsciemment utilisé des moyens et procédés « malhonnêtes » de manipulation. C'est un exemple d'application de la « position zéro » au niveau idéologique et dramaturgique.

T.M. - Quelle réception programmez-vous finalement chez le spectateur dans le cadre de l'application de la « position zéro » ?

M.O. - La tâche principale du travail du *Teatr.doc* est de mettre le spectateur dans une situation d'impasse. Le théâtre que nous faisons n'articule pas nos pensées, nos discours, nos espoirs, mais il donne simplement à voir une tranche de réel. Et c'est au spectateur que revient le travail d'articuler, de formuler et de prendre parti. Et il se trouve que c'est extrêmement difficile pour le public habitué dès l'enfance à fréquenter l'art commercial où ce principe ne s'utilise pas ! Je considère que le théâtre peut et doit influencer notre vie psychique. Le théâtre traditionnel ne le fait en aucune manière, c'est un divertissement qu'on oublie aussitôt. Je voudrais que le spectateur sorte du théâtre transformé. Comme si on lui avait changé son optique, son regard sur le monde. Je sors du théâtre et je vois le monde différemment. Au minimum qu'il s'en aille préoccupé, déboussolé. Un homme ordinaire est souvent persuadé que les choses autour de lui sont normales, conformes. Je voudrais ébranler cette croyance, faire que le spectateur se mette à penser, à formuler de bonnes questions : que faire dans une telle situation, où me situer face à cette réalité ? Ce qu'on observe, particulièrement ces derniers mois, c'est qu'il y a une différenciation de plus en plus importante du public à l'image de la société. On peut même parler de polarisation. Et on découvre qu'à Moscou il y a une partie assez conséquente du public qui se révèle réceptive à ce genre de proposition qu'elle reçoit même avec gratitude. Les gens qui viennent au *Teatr.doc* ne sont pas satisfaits du théâtre de répertoire classique, ils cherchent autre chose et ils sont de plus en plus nombreux.

T.M. - Le cas extrême, si je puis dire, d'une telle « mise en impasse » du spectateur a été la création en 2005 de *Septembre.doc*, pièce traitant de la tragique prise d'otages à l'école de Beslan⁷.

M.O. - Oui, à l'époque, quand nous avons créé *Septembre.doc* à Nancy, une association de défense des droits des Tchétchènes a organisé une manifestation de protestation devant l'entrée en nous traitant de théâtre « pro-Poutine ». Alors qu'à Moscou, le même spectacle a été accusé d'être antipatriotique et pro-tchéchène et la mairie nous a coupé toute aide au projet. Ce qui illustre bien cette « position zéro » où les arguments sont mis en balance, en contradiction, où le spectateur peut pencher d'un côté ou de l'autre. Et il en a la liberté parce que le sens et la morale ne lui sont pas dictés par l'auteur qui travaille à lui fournir les éléments d'information qu'il ne peut que très difficilement trouver ailleurs. Dans le contexte de 2005, cette mise en balance nous semblait la seule voie utile sur les questions de la Tchétchénie, du terrorisme et de la répression aveugle qui en Russie faisait l'objet d'une propagande parfaitement orchestrée. Depuis, au fil des années, le processus politique a évolué en Russie, dans un sens négatif, et nous avons réagi, à notre manière, à cette évolution.

T.M. - De quelle manière ?

M.O. - Le *Teatr.doc* est devenu plus réactif et plus déterminé. Et probablement l'impact de nos créations sur la vie réelle plus direct aussi. Nous avons consciemment renoncé à la « position zéro » dans notre spectacle *Une heure et dix-huit minutes*⁸ consacré à la mort en prison de

7. *Septembre.doc*, sur une idée de E. Gremina, mise en scène : M. Ougarov et Ruslan Malikov, création au Festival Passages de Nancy en mai 2005, au *Teatr.doc* en septembre 2005. Trad. française par T. Moguilevskaia et G. Morel disponible en édition électronique, coll. Novaia-russe : <<http://www.theatre-russe.info/pages/textes/septembre01.htm>> (consulté le 24.02.2013).

8. *Un heure et dix-huit minutes*, pièce de E. Gremina, mise en scène : M. Ougarov, créée au *Teatr.doc* le 04.06.2010. En décembre 2011, M. Ougarov recevra pour cette

l'avocat Serguei Magnitski. La résonance a été telle que cela a contribué à l'ouverture d'une enquête sur cette mort suspecte. Je considère que dans ce cas précis notre théâtre a fait son boulot. Parce que pour moi, le théâtre doit, quand la situation le nécessite, porter des coups, devenir une arme.

Elena Gremina - Les découvertes que nous avons faites pendant le travail sur *Une heure et dix-huit minutes* nous ont transformés en profondeur, nous-mêmes et notre théâtre. Quand tu comprends soudain qu'une puissante machine bien huilée dévore les gens en permanence, comme c'est le cas de la machine judiciaire en Russie, tu commences à voir le monde autrement. C'est ce qui m'est arrivé à moi. C'est comme quand tu prends un escalator dans le métro, en jupe et talons aiguille, et à côté il y en a un autre en réparation et tout à coup, tu aperçois un abîme de roues dentées terrifiantes dont tu te dis qu'elles peuvent te broyer en une seconde. Après, tu ne peux plus jamais prendre l'escalator en toute insouciance, parce que tu sais ce qui se cache derrière. *Une heure et dix-huit minutes* a effectivement été le premier spectacle dans lequel nous avons renoncé à la « position zéro », qui voulait que tous les témoignages soient d'égale importance et que, quoi qu'on découvre, on ne prenne pas parti. Là nous avons pris fait et cause pour la mère de Magnitski en instaurant un tribunal théâtral. Tous les personnages de la pièce ont une part de responsabilité dans la mort de Magnitski. Ils n'ont pas été jugés pour ce crime, leurs actes et leurs négligences ont été approuvés par le système dont ils dépendent. C'était donc à nous de les mettre publiquement en accusation.

création le prix « Défense des Droits de L'Homme » catégorie « Art et Culture » du Groupe Helsinki Moscou. Traduction française par T. Moguilevskaia et G. Morel disponible en édition électronique, coll. Novaia-russe : <<http://www.theatre-russe.info/pages/textes/magnitski01.htm>> (consulté le 24.02.2013).

T.M. - Vous reconnaissez-vous désormais dans la définition du « théâtre politique » ou du « théâtre militant » ? Plus qu'auparavant ?

M.O. - Nous ne voulons pas devenir un théâtre strictement politique. Pas parce que nous avons peur, mais parce que nous voulons rester un théâtre tout court. Ce qui veut dire que nous voulons garder notre liberté : celle de faire un spectacle politique et tout de suite après un autre, consacré à un autre thème, qui n'aura rien de directement politique.

E.G. - Oui, notre théâtre continue d'agir en dehors de la sphère politique, c'est-à-dire que nous refusons de nous mettre au service d'un courant idéologique. Ce qui n'empêche en rien que nous puissions créer des spectacles sur des « sujets hautement sensibles ». Notre position, c'est que quoi qu'il advienne nous ne devons pas nous figer dans une haine systématique de Poutine. Parce que les procès et les répressions en cours servent aussi à détourner notre attention de quantité d'autres méfaits perpétrés par ce pouvoir : l'annulation de l'ascenseur social pour les pauvres, le démantèlement du système de santé, la castration du système d'éducation, l'absence de protection sociale, l'arbitraire généralisé du système judiciaire et pénal et, surtout, l'absence de volonté politique d'agir pour remédier à tout cela. Je pense que si nous nous limitons à une position systématiquement « contre », nous sortirions vaincus de cette lutte, c'est le « pour » qui finalement l'emporterait.

T.M. - Dans la Russie actuelle où les camps se forment et se polarisent, la « position zéro » est-elle encore pertinente ou simplement tenable ?

E.G. - C'est la grande question. Peut-être, pour nous, la question essentielle aujourd'hui. Nous vivons un moment où ce positionnement pourrait s'interpréter comme le signe d'une indifférence. Alors, que faire ? Travailler de manière aussi objective que possible à éclairer les multiples facettes de la situation ? Ou bien prendre parti pour l'un et crier comme le faisait Zola : « J'accuse ! » ? Agir comme nos tribunaux qui

ne connaissent que la condamnation et ne prononcent quasiment jamais d'acquiescement ? Si nous voulons explorer la réalité et en apprendre plus, il est important pour nous de ne pas renoncer à la « position zéro ». Parce qu'autrement notre filtre intérieur, notre indicateur émotionnel rejettera tout ce qui ne correspond pas à nos propres dogmes. Et nous nous retrouverons asservis à notre seul point de vue personnel, et nous passerons à côté des choses les plus intéressantes. Combien de fois au cours de mon travail d'écriture une idée tout à fait différente de celle que j'avais au départ s'est imposée au premier plan. Le plus grand trésor dans notre recherche est de savoir rester complètement ouverts. Que l'idéologue meure en toi pour que tu puisses percevoir les choses en artiste. Il nous faut être subtils et nous interroger sans cesse : de quelle manière notre travail pourra-t-il agir sur le contexte social et politique ? À qui devons-nous donner la parole ? Pouvons-nous transmettre toutes sortes de discours ? Où devrons-nous nous arrêter ? Et quand risquons-nous de nous retrouver dans la posture de celui qui constate passivement en se lavant les mains : « Voilà, je vous ai montré les choses telles qu'elles sont »...

M.O. - Nous sommes en train d'apporter à notre façon de travailler à la fois des corrections et plus de conscientisation. Du point de vue de l'idéologie, *Teatr.doc* appartient sans doute à une tendance libertaire qui s'oppose à l'idéologie d'un État policier. Derrière chaque idéologie, il y a une éthique qui gouverne la perception du réel. Il me semble qu'à présent le *Teatr.doc* est en train de rompre avec la « position zéro », mais seulement et précisément en ce qui concerne l'idéologie. Cependant, elle reste déterminante au niveau de nos processus internes et pour tout ce qui concerne le jeu d'acteur, la scénographie, le son, la lumière, etc. C'est une mutation que nous avons lancée de manière intuitive avec *Une heure et dix-huit minutes*. Et maintenant, nous l'avons conscientisée. Par exemple *Hiver, va-t-en !*, le film documentaire⁹ récemment réalisé par les étudiants de l'école où j'enseigne est tourné « de l'intérieur ».

9. *Zima, ukhodi (Winter, go away)*, long-métrage documentaire russe réalisé par un collectif de dix réalisateurs, projeté en 2012 dans plusieurs festivals internationaux : Locarno, Varsovie, Kiev... Ces dix jeunes diplômés de la Marina Razbezkina School of Documentary film and Documentary Theatre ont filmé, en février et mars 2012, les manifestations des opposants à V. Poutine.

C'est-à-dire qu'ici la camera se positionne au cœur de l'événement, au lieu de l'observer en juge-spectateur. Elle participe sans transmettre au futur spectateur aucun jugement.

T.M. - Vous faites ces derniers temps de plus en plus souvent appel à des témoins réels que vous conviez sur votre scène. Pouvez-vous expliquer ce que cela signifie dans l'évolution du *Teatr.doc* et comment se manifeste dans ces actions la « position zéro » ?

M.O. - C'est sa manifestation la plus radicale qui s'exprime dans le « théâtre du témoin réel ». Pour moi, il constitue un sous-genre du théâtre documentaire qui place sur scène des personnes qui ont été les témoins directs d'un événement réel. En décembre 2011, nous avons commencé par accueillir au théâtre, en présence du public et sur entrée libre, quelques jeunes leaders des manifestations anti-Poutine¹⁰, qui avaient été arrêtés par la police et condamnés à quinze jours de détention pour « participation à une manifestation non autorisée ». Ils ont raconté les circonstances de ces événements. Je n'ai fait que diviser leur récit en quatre parties : manifestation ; arrestation ; passage devant le tribunal ; conclusion. En juillet, nous avons aussi invité à s'exprimer les représentants du mouvement citoyen¹¹ *Occupy-Abai* qui a organisé dans les rues de Moscou des *sit-in* et autres actions éducatives, citoyennes et de désobéissance civile après la répression violente des manifestations du 6 mai. Et puis le 17 août 2012, au lendemain de l'annonce du verdict des *Pussy Riot*, leurs avocats et les journalistes qui avaient couvert leur procès. Je pense qu'un spectacle de témoignage réel ne doit se donner qu'une seule fois. Un événement a eu lieu, et voilà la représentation unique qui lui est consacrée. Et ensuite cela doit exister sous la forme de documentation, en cela cette forme de théâtre est parente de la perfor-

10. Parmi lesquels les membres du mouvement d'opposition *Solidarnosti*, Ilya Yachine, Pavel Elizarov, Vsevolod Chernozub et Peter Verzilov du collectif activiste *Voïna*.

11. Le nom du mouvement fait référence à l'action *Occupy Wall Street* et à Abai Kunanbaiev, poète kazakh dont la statue est érigée au centre du parc Tchistye Proudy, premier lieu de « campement » de cette forme de protestation inédite en Russie.

mance qui se déroule dans un « ici et maintenant » et ensuite fonctionne en tant que document.

T.M. - Dans ce « théâtre du témoin réel », quel est le niveau d'intervention de la mise en scène ?

M.O. - On peut juste esquisser de manière succincte la structure du récit. Parce que si on intervient plus avant dans la construction de la fable et avec trop de rigueur, on perd aussitôt le souffle et l'énergie et c'est le concept qui finira par diriger l'histoire. Il faut laisser la place à la spontanéité et à l'immédiateté. Quand le témoin sait qu'il va parler une seule fois, quand le spectateur sait qu'il va écouter une seule fois, on atteint un effet d'unicité et le niveau d'adrénaline augmente considérablement et se transmet de la scène vers la salle et vice-versa.

T.M. - Quelle est pour vous la « valeur théâtrale » de cette forme de performance ?

M.O. - C'est d'abord pour moi une « réponse d'urgence » qui réduit efficacement le délai entre les événements et leur traitement en scène. Mais c'est aussi une sorte d'écho au « je ne vous crois pas ! » que lançait Stanislavski à ses acteurs en répétition. Cette exigence de crédibilité me paraît essentielle, non seulement dans l'art, mais pour l'ensemble de la vie de notre société. Elle a acquis le statut de revendication citoyenne et concerne chacun. Les gens ne croient catégoriquement plus ceux qui ont été « nommés » : les médias et les experts en tout genre. La subjectivité est devenue plus importante que l'objectivité. La subjectivité existe incontestablement, alors que la notion d'objectivité ne survit qu'entre deux remises en cause, deux controverses. L'éveil de la conscience citoyenne est pour nous, dans la Russie d'aujourd'hui, l'objectif majeur. C'est cela que nous devons absolument accompagner, observer, fixer et dont il nous faut témoigner.

T.M. - Je viens d'apprendre que vous avez repris le travail sur Serguei Magnitski et préparez la deuxième partie¹² de *Une heure et dix-huit minutes*. Pourquoi cette décision ?

E.G. - C'est le réel qui nous pousse à le faire ! À l'heure actuelle, une véritable guerre est en cours autour de la « Liste Magnitski »¹³. D'une part, les figurants de l'affaire se rendent à l'étranger pour supplier qu'on ne les inclue pas dans cette liste en se justifiant et en s'humiliant. D'autre part ici, en Russie, l'enquête invente un tissu de mensonges affirmant par exemple que Magnitski était cocaïnomane, bref, que s'il est mort en prison, c'est de sa faute. Mais la raison essentielle qui nous a poussé à poursuivre le travail, c'est la réouverture de l'enquête contre Magnitski, à titre posthume ! C'est la seconde fois dans l'histoire mondiale, après Cromwell jugé après sa mort. Nous reculons à toute vitesse vers le Moyen-Âge. La première partie de *Une heure et dix-huit minutes* a été créée au moment d'un « dégel », sous la présidence de Medvedev, quand nous avions encore quelques espoirs. À l'époque, des bruits couraient qu'une réforme du système judiciaire et pénitentiaire se préparait. Aujourd'hui, nous savons qu'il n'en est rien. L'histoire de Magnitski symbolise la fin, l'absence d'espoir puisque personne n'a été puni pour sa mort.

12. NDR : Cette mise à jour de *Une heure et dix-minutes* a été créée au *Teatr.doc* le 16.11.2012. Elle est depuis réactualisée par E. Gremina au fil des événements.

13. NDR : également connue sous le nom de « Magnitsky Act », cette « liste noire » de 60 fonctionnaires russes soupçonnés d'être impliqués dans la mort du juriste a été dressée par le sénateur américain Benjamin L. Cardin. Elle fait l'objet de propositions de loi dans différentes instances internationales. Au terme d'un long processus, elle a été adoptée par le Sénat américain et signée par B. Obama le 15.12.2012, déclenchant des « représailles symétriques » avec la « Loi Iakovlev » votée à la Douma le 21.12.2012 et interdisant à tout Américain le droit à l'adoption d'orphelins russes.

T.M. - Avez-vous découvert de nouvelles informations ?

E.G. - J'ai fait une découverte qui m'a personnellement beaucoup frappée. L'histoire de Magnitski, le procès des *Pussy Riot*, toutes ces affaires judiciaires qui ont eu de la résonance sont bien plus qu'une répression violente dirigée contre ceux qui pensent autrement, qui dérangent le pouvoir. Il s'agit tout simplement d'une pratique généralisée, d'une routine absolument banale. Cela arrive à tous ceux qui tombent dans les mains de la justice. La même chose arrive à des milliers des gens, au moment où nous parlons, des gens dont nous ignorons tout. J'accepterais avec plus de sérénité qu'il s'agisse de quelques cas particuliers. Mais non ! Il s'agit, de la part du pouvoir russe, de la façon coutumière de traiter son peuple. C'est pour cela qu'en parallèle à la suite de *Une heure et dix-huit minutes*, nous travaillons depuis des mois sur un autre projet lui aussi consacré au système pénitentiaire et à la nécessité de le réformer complètement. *Les chants des peuples de la prison* s'appuie sur une masse énorme de matériaux composée de nombreux cas judiciaires qui montrent parfaitement comment le système surchargé maintient les gens en préventive le temps de l'instruction pendant des années, parfois sur un simple soupçon, en dehors de toute logique, de toute humanité. Il faut absolument que cela change.

« Entre la fiction et le réel, toujours sur un fil »

Entretien de Nicolas Bonneau, conteur documentaire,
NEST-CDN de Thionville-Lorraine¹

Christophe Triaou

C.T. - Nicolas, tu es conteur, et tu fais du théâtre documentaire. Cela pourrait *a priori* sembler un petit paradoxe. Comment en es-tu arrivé à cette pratique singulière, et comment la définirais-tu ?

Nicolas Bonneau - J'ai un parcours théâtral à l'origine, et d'auteur – un peu metteur en scène, comédien... Mais je n'étais pas très heureux ni épanoui dans cette pratique-là. Un jour je découvre le conte, au Québec : dans des cabarets, je vois des conteurs qui sont face à un micro et qui racontent des histoires ; et je me dis que c'est un instrument (comme on le dirait de celui d'un musicien) incroyable, offrant une liberté incroyable, et j'ai envie de le pratiquer. Je suis alors resté un an et demi au Québec à suivre une classe de conteur, pour découvrir ce qu'était cette pratique – même si je me rendais compte que j'en étais déjà, depuis une dizaine d'années, très proche sans le savoir. Je suis parti d'un répertoire traditionnel, puis j'ai commencé à écrire mes propres histoires.

1. Entretien réalisé en octobre 2011.

Comme conteur, j'ai la particularité de figurer moi-même dans mes histoires : il y a déjà là quelque chose du documentaire. Je suis très fortement dans le conte contemporain, et je décris mes déambulations, mes parcours, je suis un protagoniste ou un témoin actif de mes propres histoires.

Je me suis très vite dirigé vers le conte contemporain car je voulais parler du monde autour de moi – je ne me sentais pas un passeur du conte traditionnel. Or, parmi les registres qui existent chez les conteurs, il y a le récit de vie : ce qu'on appelle les « faits » – les petites tranches de vie, les faits de voisinage... « Je vais vous raconter un fait », comme on dit au Québec. Raconter la vie de quelqu'un, et le contexte géographique, politique, social..., dans lequel il s'inscrit : je m'inscris dans cette tradition du récit de vie, et dans l'oralité du conteur qui est dans une adresse directe au spectateur, dans la responsabilité de sa parole, dans une narration et dans une tradition. Et, donc, à partir d'un moment, j'ai commencé à vouloir raconter des histoires du monde contemporain : j'en suis naturellement venu au collectage, aux interviews, aux témoignages – qui sont une autre facette du travail du conteur, même si elle n'est pas spécifique à lui seul. Voilà comment j'en suis venu à cette façon de faire du théâtre documentaire, en mélangeant mon parcours théâtral et mon parcours de conteur.

C.T. - L'inscription dans la tradition de la pratique du conteur se fait en particulier par la question du collectage ; mais au lieu de collecter des histoires fictives ou anciennes, des légendes par exemple, tu collectes des informations, du « document humain » sur des thèmes contemporains ou proches.

N.B. - Lorsque je veux faire un spectacle sur le monde ouvrier, par exemple, je lis bien sûr des ouvrages sur le sujet, mais plutôt que d'écrire quelque chose de théorique, je décide d'aller directement au cœur du sujet, en visitant des usines et en rencontrant des gens qui travaillent ou ont travaillé en usine, qui me racontent leurs expériences. Je vais chez eux, et j'essaye d'y passer le plus de temps possible : le temps que la parole devienne libre, qu'une confiance s'installe – en général,

quand ils m'invitent à prendre l'apéritif, c'est là qu'on sort un peu du cadre rigide des questions. Cela devient du matériau ; et dès que je suis avec eux je vois ce qui peut constituer une anecdote, ou même une pensée un peu théorique, propice à un personnage ou à une histoire, ce qui peut faire une scène ou une scénette – puisque comme conteur j'incarne moi-même les personnages.

Puisqu'on parle de documentaire : Depardon est pour moi une inspiration très forte, dans la manière dont j'essaye de procéder, quand il parle de la façon de cadrer les choses. Comme lui, je pose un cadre, donc je le décris – je décris, par exemple, le cadre de l'usine, comment est la pièce où se passe ce que je raconte, sa situation, ses lumières, ses couleurs... Ensuite, de la même manière que Depardon avec les paysans qui viennent habiter le cadre qu'il a posé, je décris les personnages qui rentrent à l'intérieur, leur caractère. Et ensuite, troisième étape, j'entre moi-même dans le cadre que j'ai créé, pour incarner mes personnages et les faire parler ; sachant qu'ils peuvent aussi me parler, à moi qui suis l'œil-caméra, le témoin, qui crée l'empathie avec le spectateur, et qu'il y a ainsi un dialogue qui s'instaure, entre ce qui vient de la narration, du récit, et l'incarnation.

Pour *Sortie d'usine*, je pensais d'abord faire une suite d'histoires courtes ; puis je me suis rendu compte qu'il fallait une histoire plus longue, une dramaturgie plus épique – pas juste une série d'anecdotes –, et le théâtre est revenu pour réarranger tout ça, fabriquer cette longue histoire construite à partir de toutes les petites histoires que j'avais collectées.

C.T. - Pourrait-on dire que la dramaturgie consiste à réintroduire, d'une certaine manière, de la fiction ? Ce doit être bien sûr différent pour chaque spectacle ; dans *Fait(s) divers*, par exemple, la question se pose peut-être un peu plus... La fictionnalisation se jouerait dans le réagencement que tu fais en racontant aussi ta propre histoire – à partir du matériau documentaire, de la parole que tu as collectée, tu construis un récit tissé autour de ton implication personnelle de collecteur et de conteur, c'est-à-dire en tant que personnage certes réel mais qu'il faut bien aussi dans cette opération faire devenir presque fictionnel : le personnage de « Nicolas Bonneau, le conteur ».

N.B. - « Nicolas B. », comme je dis dans le spectacle – ça fait un peu récit d'aventure. Mon matériau principal, ce sont les interviews – j'ai bien sûr d'autres matériaux, des lectures par exemple, mais je m'interdis généralement de parler de choses que je n'ai pas vues ou entendues, parce qu'alors je ne suis pas « enraciné » pour les raconter. De fait, cela entraîne un regard parcellaire, je ne raconte pas tout ; c'est déjà une manière de choisir. Et effectivement, une fois que j'ai tout ce matériau, cela ne fait pas un spectacle ; il faut donc refictionnaliser pour pouvoir créer un fil conducteur, un fil dramaturgique.

Cela peut être moi-même en posture d'enquêteur, comme dans *Sortie d'usine* : j'enquête et je vais de scène en scène avec un personnage qui est mon guide – c'est un couple dans *Sortie d'usine*, qui sont des personnages mi-fictionnels mi-réels ; ils me conduisent, et à l'intérieur de ce monde je suis un témoin un peu éloigné, naïf, on se moque un peu de moi, position qui me permet de créer une empathie chez le spectateur. Et j'y mêle aussi un bout d'histoire intime, celle d'un couple de mon histoire familiale.

Pour *Inventaire 68*, où tous les événements sont historiquement connus et donnés, je me suis rendu compte que si je racontais tous ces événements historiques on s'ennuierait très vite, parce que cela deviendrait trop factuel. Il me fallait donc trouver une plus petite histoire (c'est très classique : la petite histoire qui raconte la grande) : j'ai ainsi choisi un couple plus ou moins fictionnel, puisque inspiré de personnages réels, un couple qui nous racontait sa rencontre et son histoire d'amour au milieu de cette révolution. Eux-mêmes sont presque des témoins des

événements : tout en étant dans l'Histoire ils sont également un petit peu à côté de celle-ci. C'est donc quand j'ai trouvé l'histoire que je vais raconter que je peux remettre tous les matériaux à l'intérieur. C'est vraiment un mélange des deux, que je travaille beaucoup en improvisation sous le regard d'Anne Marcel, qui me met en scène et m'aide à accoucher de toutes ces choses-là : c'est d'abord beaucoup de dramaturgie à la table, mais ensuite beaucoup d'improvisation pour voir ce qui surgit de la réalité du plateau.

Pour *Faits divers*, je suis dans la même posture, mais je suis plus présent parce que c'est presque un journal intime, un journal de bord de mon enquête : presque un portrait de moi face au tueur, face au fait divers. J'y ai poussé jusqu'au paroxysme cette position de l'enquêteur inscrit dans son spectacle. En fait, d'une certaine manière, entre la fiction et le réel j'aime bien être toujours sur un fil. Parfois les gens me disent « ça c'est tellement vrai », alors qu'il s'agit d'une chose inventée ; et les faits véridiques, ils pensent que c'est de la fiction : il y a un moment où on ne sait plus....

En tout cas, j'ai besoin de voir les choses pour les raconter. *Sortie d'usine*, que j'ai joué énormément de fois, je sais que je peux toujours le raconter au présent, tout d'abord parce qu'il y a l'oralité, et aussi parce que j'ai vraiment en tête des visages et des personnalités derrière les gens que je raconte : je me sens donc porteur de ces personnages, un peu responsable de leurs voix et de leurs vies.

C.T. - Tu « vois » ces personnages réels, ce « document humain », et pourtant pour élaborer certains personnages tu as fait un travail de sélection et de condensation. Je pense à la figure du chroniqueur judiciaire dans *Fait(s) divers* : il est la somme de plusieurs chroniqueurs judiciaires que tu as interviewés, mais il devient une figure quand même complète et singulière, pourtant faite de la condensation de plusieurs « documents ».

N.B. - Oui, de plusieurs personnes que j'ai rencontrées, et de choses théoriques que j'ai lues. J'ai d'abord écrit une scène avec tous les matériaux qui me semblaient intéressants à dire sur scène, mais il n'y avait pas encore de situation théâtrale, spectaculaire, intéressante. Arrive alors une deuxième démarche : comment construire un personnage et une situation ? Comment rendre intéressants ces matériaux ? Pour ce chroniqueur judiciaire, cela donne : tiens, si on le mettait dans une médiathèque ? Donc il faut parler à voix basse : donc, tout à coup, il y a une impression d'urgence. Il est en train d'écrire un livre sur les tueurs en série ; il a arrêté d'être fait-diversier – pourquoi a-t-il donc arrêté ? On lui construit ainsi une histoire, une personnalité ; il est devenu une espèce d'homme-animal – il se gratte... Ce qu'il dit est révélé par la situation théâtrale – sinon il n'y a pas encore matière à théâtre, on a juste une information qui n'est pas plus passionnante que celles que l'on peut lire. La question qui se pose à moi est : comment est-ce que je peux la faire entendre ?

C.T. - Tu travailles donc cela en allers-retours entre l'improvisation et l'écriture ? Y-a-t-il des moments, dans ce travail d'élaboration scénique, où tu te trouves avoir besoin de compléter ton matériau en faisant alors des collectages complémentaires ? Comment se passe concrètement le processus de travail, comment s'articulent ses trois moments (collectage, écriture, mise en scène) ?

N.B. - Concrètement, j'arrive avec le matériau, un cadre, un canevas d'histoire, et j'improvise à partir de cela. Mais c'est vrai que sans cesse, dans la journée, je suis dans des allers-retours : je peux très bien quitter

la répétition deux heures pour aller écrire, revenir deux heures sur le plateau puis repartir écrire... Il y a en fait une écriture qui se fait en direct sur le plateau. Et c'est vrai que je peux me dire à un moment qu'il manque des informations, ou que je vais écrire une scène sur ceci ou cela et que je n'ai pas encore rencontré les bonnes personnes, donc qu'il va falloir que je retourne faire du collectage.

Au début, quand j'arrive en collectage, j'ai vraiment une liste de questions ; puis, au fur et à mesure, je réduis et réduis encore pour orienter vers ce que je veux raconter. Parfois aussi, lorsque je suis avec les gens, je peux me dire directement « tiens, ça, ça peut faire un bout d'histoire, de scène ». Parfois j'enregistre, parfois non ; je suis simplement là, j'enregistre, et quand je rentre dans ma voiture en sortant de l'entretien je note tout ce que j'ai retenu, la phrase qui sonne juste, et du coup je ne garde que l'essentiel. C'est selon le temps dont je dispose, en fait.

Je parle surtout de mes propres histoires, où je peux fictionner parce que c'est vraiment dans mon projet, mais il y a d'autres cas où j'ai essayé de coller au plus près du réel, m'employant juste à révéler théâtralement les choses de manière à ce que ce soit intéressant et jouissif à regarder (il m'est ainsi arrivé de répondre à des commandes, par exemple autour d'un site d'enfouissement de déchets nucléaires avec *Village toxique* : là il y avait vraiment une histoire collective très forte, sur laquelle il était difficilement envisageable que je recrée de la fiction). Mais je peux m'éloigner plus ou moins de la réalité selon ce que j'ai envie de faire. Quand c'est un projet très personnel comme *Fait(s) divers*, je me permets toutes les libertés, en fait ; je peux me permettre de tout inventer si je pense que c'est plus intéressant que le réel. J'aime faire croire parfois que tout est un documentaire alors que ce ne l'est pas forcément ; je ne me sens pas dans le mensonge pour autant, parce que je dis concrètement qu'on est au théâtre, je ne fais pas croire qu'on est ailleurs : on est sur un plateau, ensemble vous et moi pour que je vous raconte l'histoire, et au début je dis, j'explique : « Nicolas B. a découvert Jacques B. ; il a décidé de partir en Picardie, regarder, fantasmer, collecter, imaginer, refaire l'enquête à sa façon ». Il y a donc quand même toutes les clés pour pouvoir lire le spectacle.

C.T. - Et tu laisses et racontes aussi les manques, les trous, les incertitudes et même les impasses de l'enquête – c'est flagrant dans *Fait(s) divers*, mais c'est après tout aussi le cas même dans *Sortie d'usine*. Les paroles que tu collectes sont à la fois subjectives et objectives – elles sont entre les deux, justement, elles sont à la fois intimes, personnelles (subjectives, donc), tout en étant celles de gens qui ont connu et vécu réellement ce dont ils parlent, qui ont une parole véritablement autorisée. De plus, visiblement tu retravailles très vite ton matériau collecté, tu ne travailles pas sur du *verbatim*.

N.B. - Je préviens toujours les gens que j'interviewe : je leur dis que je ne vais pas faire un documentaire sur eux, raconter leur vie, mais que je vais me servir d'eux, de ce qu'ils me disent, pour fabriquer des histoires, des personnages, pour écrire de la fiction. C'est prévu et annoncé dès le départ. Je change les prénoms, la plupart du temps. Mais après, quand je joue, il m'arrive que les gens reconnaissent certaines personnes, vraiment – « Ah ! C'est lui ! ». Mais je me garde dès le début de cette reconnaissance-là. Je vais retenir juste un petit geste, un élément comme ça. Je travaille sur le signe, vraiment : comment faire qu'on reconnaisse quelqu'un, mais quelqu'un que tout le monde peut reconnaître, justement, parce qu'on en connaît tous.

C.T. - Et même dans ce que tu racontes, au final, c'est toujours la question de l'objectivité de la réalité qui se pose : tu racontes toujours la vérité de quelque chose et l'impossibilité de la vérité, ou tout du moins d'un point de vue objectif complet sur les faits.

N.B. - Ce n'est pas du tout objectif, en effet. Je me rends compte que c'est lorsqu'on s'efforce d'être complètement sincère et personnel, sans être nombriliste pour autant, que les gens se reconnaissent dans les histoires qu'on leur raconte. En fait, il faut laisser suffisamment de place à l'imaginaire, au réel, ne pas en dire trop, montrer des images sans trop en montrer, et les gens s'accaparent le reste ; ils se fabriquent leurs propres images, leurs propres souvenirs : quand je raconte une usine, tout le monde voit son usine, une usine différente pour chacun.

Et ce que j'aime bien dans ce que déclenche un tel théâtre, c'est que lorsque les gens viennent me voir après le spectacle, ils me parlent de la forme ou du contenu, mais surtout ils viennent me parler d'eux : de leurs propres expériences et de ce que ça révèle d'eux. Ils viennent me raconter leurs histoires de vie, et finalement c'est comme un collectage qui continue sans cesse. J'aime quand le théâtre déclenche ce type de réaction sociale, qu'on oublie l'artistique pour être dans un échange.

C.T. - Tu as fait du théâtre forum, aussi. C'est très différent, mais...

N.B. - Le théâtre forum a vraiment été pour moi une formation forte, comme le conte l'a été. Le principe du théâtre forum, ou théâtre de l'opprimé, c'est bien sûr de donner la parole à des spectateurs qui vont venir sur scène pour exprimer leur point de vue sur la situation qui leur a été exposée théâtralement, mais la première partie du spectacle est en fait le résultat d'une enquête qui a été faite sur un sujet. Par exemple le suicide des agriculteurs dans la Manche : alors je vais lire Bourdieu, qui a écrit sur la question dans *La Misère du monde*, et d'autres ; je vais aller dans la Manche ; et écrire une petite pièce de 20 minutes qui relate toute une année, les quatre saisons – elle s'appelait *Les 4 saisons d'Émile Poulain* –, d'un agriculteur jusqu'à son suicide. Vu que le public est entièrement constitué de gens concernés par ce sujet là et venus pour ça, s'ils ne se reconnaissent pas dans ce que je leur raconte, ils n'interviendront pas, et donc la séance de théâtre-forum sera un échec. Il y a donc obligation de coller au réel. Ce qui n'empêche pas la théâtralisation : de construire des choses, de faire rire, parfois de grossir les traits pour faire réagir. C'est une démarche documentaire, à la base, qui est très forte – en tout cas dans la façon dont je l'ai pratiquée. Et je me suis rendu compte que cela a vraiment été pour moi une manière de formation. J'ai aussi fait des études d'histoire – là aussi, malgré tout, il y a un traitement particulier des choses. Je me rends compte que tout cela n'est pas si éloigné : ça converge pour m'amener vers la pratique singulière qui est la mienne maintenant.

Et ce que j'aime dans cette forme de théâtre là, c'est qu'on est en prise avec le monde, avec le réel, avec le politique, avec les gens ; et ce, vraiment dans un souci d'accessibilité populaire. C'est sans doute dû à mes origines sociales – mes parents étant d'un milieu social où l'on va très rarement au théâtre, s'ils viennent me voir j'ai envie qu'ils se disent que c'est aussi pour eux, qu'ils comprennent, ne se sentent pas exclus. Ce qui n'empêche pas que ce soit vu par tout le monde, et aussi par des gens qui cherchent des choses plus exigeantes. Ce souci d'un art populaire, de pouvoir être accessible à tous, est très important pour moi.

C.T. - À qui tu t'adresses, et « d'où » tu parles : ces questions traversent toujours ton travail. Tous tes spectacles racontent le chemin de Nicolas Bonneau en train d'enquêter, et s'interrogeant toujours sur le « pourquoi ? » de ses enquêtes, ne serait-ce que lorsqu'il se fait renvoyer cette question par certaines des personnes chez qui il va collecter. Ainsi, collectant sur le monde ouvrier, la première chose qu'on lui demande c'est : pourquoi tu fais ça ? Et pour *Fait(s) divers*, s'agissant d'un tueur en série, il n'est pas étonnant que cet intérêt pour le personnage de Jacques B. peut susciter des questions...

N.B. - Bien sûr. De toute façon, la question qui traverse toujours les spectacles comme les enquêtes, donc l'ensemble du processus, c'est celle de la légitimité. La question que je me pose toujours – c'est très maoïste, en fait ! –, c'est : qui parle, d'où ça parle, dans quelle position je me mets lorsque je regarde, aussi bien pour enquêter que dans la retranscription que je produis sur scène. D'où ? Où ? Qui ? L'interrogation de la légitimité, et de l'éthique.

Post-scriptum (février 2013)

C.T. - Tu viens de créer un nouveau spectacle, *Le Combat du siècle*, sur Mohamed Ali. Qu'est-ce que le travail sur cette dernière création a modifié dans ta pratique ?

N.B. - Je me suis attaqué à un mythe contemporain, à Mohamed Ali. Je suis allé à Kinshasa, sur les lieux de son combat contre Foreman, j'ai fréquenté les salles de boxe..., mais je me suis rendu compte que ce que je faisais d'habitude, c'est-à-dire figurer les gens que je rencontrais, se heurtait ici à la limite de la langue, de l'international, de la célébrité, et que je devais donc abandonner l'idée de mettre en scène mon enquête. J'ai donc dû trouver d'autres solutions, utiliser beaucoup plus la lumière, la musique et les images.

L'essentiel est d'avoir réussi à raconter mon rêve de départ, à savoir comment se construit une légende contemporaine, comment on devient un héros et un modèle de courage qui donne aux autres la force de continuer le Combat. Et que les spectateurs en ressortent avec cette même envie de se battre.

Finalement, cela donne quelque chose de plus mature, je me mets moins en scène dans mon histoire, je la raconte comme un passeur, et ce qui fait récit, ce n'est plus simplement moi, ce sont tous les éléments convoqués. Il y a ici mon goût assumé pour le cinéma et la musique, j'accepte de n'être que l'élément d'un tout et qu'on me reconnaisse moins. D'aller ailleurs. De surprendre. C'est ma parole qui guide, mais elle n'est pas seule. C'est une énergie différente que je déploie sur scène, c'est une évolution, mais rien ne dit que je ne vais pas revenir à la simplicité du corps et de la parole du conteur...

Making Verbatim Theatre: processes of Mediation in *Hush*

A Verbatim Play about Family Violence

Hilary Halba
Stuart Young

In the Fall 2006 issue of *TDR*, devoted to documentary theatre, American actor and theatre-maker Anna Deavere Smith issues a provocation –

a provocation for documentarians, those who cultivate the soil of reality: about making art out of the real to find new aesthetics, meanings, feelings that actors have been faking. It's only natural that we should look to the real to find... fiction. And what do we do now that we find out how easy it is to fake, even, say, a memoir (*Million Little Pieces*)?

I say we get real –er.¹

In the late 1960s Peter Weiss could confidently assert theatre's ability to (re)present the "authentic" on stage, to submit "facts for the audience's appraisal"². Today, as Deavere Smith registers, we know to

-
1. Anna Deavere Smith, « Oh, But for a Fool », in *TDR: The Drama Review* 50, N°3, New York, 2006, p. 192.
 2. Peter Weiss, « Notes on the Contemporary Theater », in Margaret Herzfeld-Sander, *Essays on German Theater*, New York, Continuum Publishing Company, 1985, p. 296-297.

treat facts with suspicion. After all, we live in the age of the Baudrillardian hyperreal and of simulacra, and in a period where we are ever alert to political ‘spin’. Yet, paradoxically, we apparently crave authenticity and truth. Indeed the recent proliferation and popularity of documentary theatre seems to attest to this. As the British playwright David Edgar observes, “in an era of theatricality, the theatre is rediscovering the role of revealing truth”³.

Hush: A Verbatim Play About Family Violence is a response to Devere Smith’s challenge. We created this play in 2008-09 with a group of theatre-makers/researchers from the University of Otago in Dunedin, New Zealand, and the wider Dunedin theatre community. *Hush* premiered in Dunedin in March 2009. It was subsequently revived, first for a season in Auckland in November 2010, and then, in early 2011, it toured the southern South Island of New Zealand, ending with a return season in Dunedin⁴. As its subtitle indicates, *Hush* belongs to a specific type of documentary theatre, verbatim theatre, whose emphasis is often as much anthropological as political. Certainly, in the case of *Hush*, it is not ideological in the vein of Weiss’s theatre of the 1960s, or indeed of several British plays of the 2000s that deal with terrorism and the consequences of the invasion of Iraq. Nevertheless, by its very nature verbatim theatre-making is deeply political in the wider sense of that word. The politics are evident variously in the framing of the discourse on a given topic, in the nature of the relationship between the theatre-

-
3. David Edgar, « Documentary Drama – A Contradiction in Terms? David Edgar and Mark Lawson in Discussion », keynote address, in *Acting with Facts: Performing the Real on Stage and Screen 1990-2010*, conference, University of Reading, 1-3, Sept. 2010.
 4. *Hush* was created from interview testimonies by Hilary Halba, Stuart Young, Cindy Diver, Erica Newlands, Simon O’Connor, and Danny Still, with guidance from dramaturg Fiona Graham. It was first performed at the Mary Hopewell Theatre, Dunedin, 12-22 March 2009. It was performed at the Musgrove Studio, Maidment Theatre, Auckland, 22-27 November 2010, and then toured Otago, Southland and South Canterbury, including a season at the Fortune, Dunedin, 14 February – 5 March 2011. The productions were directed by Stuart Young and designed by Martyn Roberts. In the first Dunedin season and in Auckland the cast comprised Cindy Diver, Hilary Halba, Erica Newlands, Simon O’Connor, Nadya Shaw Bennett, and Danny Still. For the southern tour Karen Elliot replaced Cindy Diver.

makers and their human 'subjects' (the people whom they re-present), in the relationships between each of those groups and audiences, and in the nature of the mediation of the material presented.

In his *Notes on the Contemporary Theater* Weiss remarks that "[t]he strength of documentary theater resides in its ability to arrange fragments of reality into a usable model" and he notes "the documentary theater's special forms of expression"⁵. In this essay we discuss the particular processes and forms that we used and pioneered in making and presenting *Hush*. In developing those processes and forms we were mindful that many documentary and verbatim plays create an illusion of transparency, suggesting that the testimony being presented comes directly, unmediated, from the sources' mouths⁶. Consequently, as Stephen Bottoms remarks, they become "disingenuous exercises in the presentation of 'truth'"⁷. According to Derek Paget, such plays claim merely to "record" (rather than "report") testimony and information : they disguise the documentary makers' value-laden contribution and their subjectivity by implicitly pretending to present not merely *a* version but *the* version of what occurred⁸. On the other hand, our practice subscribes to Paget's reporting approach, whereby documentary makers acknowledge their role in the mode of production, in re-presenting testimony and information. Therefore, in creating *Hush*, we were concerned to make visible the 'invisible' writing/editing and rehearsal strategies that lead to a performance ; that is, we made explicit elements of the construction of the drama and the devices of documentation and representation. Thereby, we register the necessary partiality of documentary theatre's efforts to uncover and reproduce 'truth'.

In choosing a topic for this exploration in verbatim theatre-making, we were mindful that much recent British documentary theatre

5. Weiss, *op. cit.*, p. 297.

6. Stuart Young, « Playing with Documentary Theatre: *Aalst* and *Taking Care of Baby* », in *New Theatre Quarterly* 25, Cambridge Journal online, N°1, February 2000, p. 73.

7. Stephen Bottoms, « Putting the Document into Documentary », in *TDR: The Drama Review* 50, N°3, New York, 2006, p. 57-58.

8. Derek Paget, *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*, Manchester University Press, 1990, p. 39-40.

has been preoccupied with international political issues. However, these issues are remoter from our daily experience in Aotearoa/New Zealand. Arguably the single issue that most vexes contemporary New Zealand is family violence, which seemed to reach almost epidemic proportions in the 2000s : over the past few years, stories of highly traumatic abuse of domestic partners and especially children have appeared in the media with frightening frequency. So *Hush* tells a story, or stories, of family violence. It comprises the testimony of people who have experienced that violence directly, as victims and/or perpetrators, and of representatives of agencies and professions that deal with the issue and those directly affected by it. That testimony was gathered from interviews conducted by members of the company.

Carol Martin remarks, “How events are remembered, written, archived, staged, and performed helps determine the history they become”⁹. In assembling and arranging fragments of reality, documentary theatre can enable a multiplicity of voices to contribute to the telling of stories, rather than privilege a single authorial voice providing a seemingly ‘objective’ account of events. Featuring 16 interviewee/participants altogether, *Hush* is built around the testimonies of five principal ‘characters’, each either a victim, a perpetrator, or victim-turned-perpetrator. Their stories are threaded throughout the play, and so juxtaposed with one another, while interspersed are observations by, among others, police, psychotherapists, a general practitioner, a prison nurse, and a family court co-ordinator.

Of course, also, but less obviously, *Hush* includes the voices of its makers. These included the five people who conducted the research and interviews, and who, along with another, participated in the ‘writing’ or ‘storying’ process – selecting, editing, and shaping the raw interview material – as well as the dramaturg Fiona Graham, who oversaw and advised on the writing. Fortuitously, because occasionally interviewees explicitly acknowledged the interviewers’ presence, in the actual play it was possible to draw attention to the frame of the interview:

9. Carol Martin, « Bodies of Evidence », in *TDR: The Drama Review* 50, N°3, New York, 2006, p. 9.

DOUG

I don't know if you ever saw a, um, a tv programme where the dumb, where the dumb priest was called Noote? (*Beat*) Ah well, that's what he called me.

PYSCHOTHERAPIST

The whole thing got me –. Is the camera running? Um... what, what I got interested in was – because I, because I've been interested in it for a long time – was what empathy is and what attunement and mirroring is. It's fundamental to my profession and it's fundamental to yours, and, ah... – I think it is, at least I hope it is...

LAWYER FOR CHILD

If she had just gone in saying, "This guy has just been an utter" – sorry, language ; you're editing anyway – but "an utter prick to me, a controlling bastard..."

The most significant element in our attempt to make transparent the processes of mediation and representation is the technique of re-enacting the recorded testimony in performance. This derived from a fundamental concern to honour as faithfully as possible the people whose testimony constitutes the play. However, it also highlights how the necessary re-storying into performance shapes and changes the meaning of the original testimony. In re-presenting the interviews, the actors used MP3 players (or iPods). With the testimonies of interviewees playing in their ears, the actors repeated not only the words of their subjects, but, as closely as possible, replicated their accents, inflexions, and hesitations. We adopted this device from the practice of Alecky Blythe and her company *Recorded Delivery*, who have used earphones in their London productions, including *Come Out Eli* (2003), *Cruising* (2006), and *The Girlfriend Experience* (2008). The Australian company *Urban Theatre Projects* also used earphones in their production *Stories of Love and Hate* (2009), about the Cronulla Riots in Sydney in 2005.

However, we took this method a step further by drawing on the work of Deavere Smith, best known for her virtuosic solo pieces *Fires in the Mirror* (1992), whose meditations on the American character revolve around the Crown Heights race riots in Brooklyn in 1991¹⁰, and *Twilight: Los Angeles, 1992* (1994), which explores the aftermath of the Rodney King case. For her performances in those plays, where she had filmed interviews Deavere Smith carefully studied the videos in order to impersonate the interviewees physically as accurately as possible. Because we film all our interviews, in rehearsal the actors study intently the edits they are to re-enact, and therefore, in performance, they replicate as accurately as possible not only the words and the verbal delivery, but also each gesture and involuntary movement of their subjects.

The two devices – the MP3 players and the study of the film edits – acknowledge and foreground both crucial components in most acts of speech and story-telling: the words themselves and the body or gestural language accompanying those words. Because the body language is sometimes at odds – subtly or jarringly – with the words spoken, the juxtaposition of the verbal score with physical actions and postures produces a complex interweaving of meanings. Arguably, because theatre asserts itself in the present and film in the past¹¹, the closely studied, live re-enactment of the interview edits achieves a greater sense of immediacy than a filmed documentary of real testimony. Moreover, in terms of our aim of honouring as faithfully as possible our subjects and their testimony, this method of performance prevents the actor from colouring her performance with embellishments, or *interpreting* the role as traditionally an actor might.

This style of performance demonstrates Bert O. States's observation that theatre's unique way of telling stories means that the actor becomes the story she is telling, and her body becomes a site of that story¹² ; consequently, the audience sees the actor "as both character

10. Anna Deavere Smith, *Fires in Mirror*, New York, Anchor Books, 1993, p. XXIII.

11. Peter Brook, *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 111.

12. Bert O. States, « The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes », in *Theatre Journal* 35, N°3, Johns Hopkins University Press, 1983, p. 359.

and performer”¹³ On the one hand, this performance technique effaces the performer ; yet, on the other, because the MP3 players are clearly visible to the audience, they draw attention to the process of mediation, and therefore, “expos[e their] own means of production”¹⁴, reminding audiences of the “gap” between actor and character that Deavere Smith talks about¹⁵.

While the majority of the stories in *Hush* conform to familiar patterns of family abuse and violence, the play features one particularly unusual scenario : a mother abused by her daughter, when the daughter was a child and a teenager. This story also presented us with a dramatic and theatrical windfall, because both mother and daughter were willing to be interviewed. The British playwright David Hare notes, “One of the problems with some documentary theatre is that it tends to lack scenes between people. It involves an awful lot of direct address”¹⁶. Thanks to Amanda and Jessie, we were able to introduce into the series of monologues an element of dialogue. Each was interviewed separately and then they were interviewed together. In the play they mostly appear individually, but sometimes their testimonies are spliced together to juxtapose their versions of particular events. Occasional, slight discrepancies between Amanda and Jessie’s reports of those events fortuitously serve to point subtly to the fallibility of any of the testimonies presented in the play and therefore to the instability of any notion of “truth”. Eventually, the two appear together, at the end of their recounting Jessie’s leaving home:

13. Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 119.

14. Norman K. Denzin, « The Reflexive Interview and a Performative Social Science », in *Qualitative Research* 1, N°1, 2001, p. 33.

15. Anna Deavere Smith, qtd in Dorinne Kondo, « (Re)visions of Race: Contemporary Race Theory and the Cultural Politics of Racial Crossover in Documentary Theater », in *Theatre Journal* 52, Johns Hopkins University Press, N°1, 2000, p. 96.

16. « David Hare and Max Stafford-Clark », in Will Hammond and Dan Steward (eds.), *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, London, Oberon Books, 2008, p. 63.

JESSIE	It was jus', it was different. It wasn't my Mum. It was like somebody told her to do it and she was doing it.
AMANDA	Nobody told me.
JESSIE	No. She'd, she'd had enough, which was good... that she'd had enough... She didn't even need to take that much, so –
AMANDA	Yeah... Oh, you're a good girl.
JESSIE	But it was probably the best decision ever, ever made.
AMANDA	It could have gone terribly wrong, though.
JESSIE	Yeah.
AMANDA	It was a gamble, wasn't it?
JESSIE	Yeah... but –
AMANDA	Cos you were only fifteen.
JESSIE	Yeah... Was I fifteen ?
AMANDA	Yeah.
JESSIE	Yeah, I was too.

In performance, for this and a subsequent scene featuring Amanda and Jessie, one actor joined the other : not only did they occupy the same space on stage, but one plugged her earphones into the other's MP3 player so that they could synchronise their performances. This very conspicuous, 'non-diegetic' action served to re-emphasise the mediated representation of the material in the play, and, of course, it neatly symbolised the seemingly positive outcome of Amanda and Jessie's story.

The *Hush* project was carried out according to the University of Otago's strict ethical protocols. Accordingly, we were careful to interview only people who were in a safe place psychologically in relation to their experience of family violence. Nevertheless, we were mindful that interviewees risked a problematic re-experiencing of trauma. The North American writer Thomas King remarks, "stories [are] medicine,... a story told one way [can] cure, ... the same story told another way [can] injure"¹⁷. Meanwhile, Karen Brounéus's empirical research on the post-genocide reconciliation process in Rwanda reveals that, contrary to common assumptions and expectations, the exercise of truth-telling served to reinscribe victims' trauma rather than to heal psychological wounds¹⁸. In fact responses from our participants suggest that their involvement in the *Hush* project and their watching a performance of the play proved illuminating and cathartic. The theatrical re-telling of their stories represented great kudos for the participants, who, in psycho-therapeutic terms, experienced considerable affirmation and self-confidence. Those stories were re-articulated in a space where they acquired new gravitas and they were listened to with deep respect.

King says,

I tell [stories] to myself, to my friends, sometimes to strangers... Because they are a particular kind of story. Saving stories, if you will. Stories that help keep me alive.¹⁹

Or, as the South African poet Antjie Krog puts it, reflecting on the exercise of the Truth and Reconciliation Commission in South Africa, "We tell stories not to die of life"²⁰. The stories in *Hush* helped to break

17. Thomas King, « The Art of Indigenous Knowledge: À Million Porcupines Crying in the Dark », in J. Gary Knowles and Ardra L. Cole (eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, California, London, New Delhi, Singapore, Sage Publications, 2008, p.14.

18. Karen Brounéus, « The Trauma of Truth Telling: Effects of Witnessing in the Rwandan Gacaca Courts on Psychological Health », in *Journal of Conflict Resolution* 54, N°3, 2010, p. 408-437; and Karen Brounéus, « Truth-Telling as Talking Cure? Insecurity and Retraumatization in the Rwandan Gacaca Courts », *Security Dialogue* 39, N°1, 2008, p. 55-76.

19. King, *op. cit.*, p. 25.

20. Antjie Krog, *Country of My Skull: Guilt, Sorrow, and the Limits of Forgiveness in*

the silence on family violence both at a personal level and in a wider social and political context. In being reported, they became “real –er” in a variety of ways – for the (en)actors, for audiences and for their original tellers.

the New South Africa, New York, Three Rivers Press, 1998, p. 64.

Ni discours, ni expertise

Vers une revalorisation de l'acteur documentaire à travers l'exemple du théâtre de Peter Weiss et de la compagnie suisse Rimini Protokoll

Kathrin-Julie Zenker

Au lieu de s'intituler « Vers une revalorisation de l'acteur », cet article aurait pu s'appeler, d'une manière plus provocante, « De la suppression de l'acteur ». Car au fond, je développerai par la suite en quoi la démarche de l'écrivain allemand Peter Weiss durant les années 1960 et les mises en scènes actuelles du groupe suisse Rimini Protokoll tendent à faire disparaître celui qui fait vivre l'art théâtral, son acteur.

Il semble évident que la méfiance envers la notion de jeu s'accroît en fonction de l'ambition documentaire. Fréquemment dans l'histoire du théâtre documentaire, l'acteur professionnel a été rejeté du travail théâtral au nom de sa trop grande « facticité », dans la mesure où l'acte de jouer était assimilé à l'action de feindre. Mais en réduisant le faire de l'acteur à l'univers fictionnel, on omet des fonctions bien plus complexes et très réelles du jeu sur scène.

Rappelons d'abord la différence entre réalité représentée et réalité scénique, la première étant l'univers qui recrée ce qui est extérieur à l'espace du théâtre et la deuxième le *hic et nunc* de la présentation. Pour la réalité scénique, constatons qu'indépendamment de son implication dans un monde fictionnel, le faire de l'acteur sur scène est toujours réel.

Quand l'acteur saute, il saute réellement – que nous y voyions le sursaut du roi ou celui de la grenouille.

L'acteur se tient à un endroit de passage, crucial pour le travail théâtral : en sa personne se tisse le va-et-vient entre monde représenté (imaginaire ou documentaire) et l'instant réel du partage avec un public. Certes, représentation et présence s'imbriquent dans une même personne, mais l'action réelle n'est en aucun cas réductible à son éventuelle sémiotique.

Plus précisément, en revenant aux racines du travail de l'acteur, nous découvrons que ses qualités dépassent largement la fonction d'un « sous-traitant symbolique ». Contrairement à la toile du tableau, l'acteur est d'abord un matériau artistique vivant et dans ce sens il ne peut être utilisé de la même manière que les autres objets du système sémiotique qui constituent le spectacle. L'acteur est une personne, un être qui porte la conscience de sa propre signification. Son corps et son esprit interagissent avec les propositions de jeu qui lui sont faites et les transforment intellectuellement comme physiquement – que ces derniers soient documentés ou non, qu'ils lui parviennent du dramaturge ou du metteur en scène.

Ensuite, l'acteur est celui qui concrétise le travail théâtral car il ramène à des questions d'agir. L'acteur n'existe qu'à travers son faire et celui-ci se crée, *sui generis*, dans l'espace réel du tangible. Son art lui colle à la peau. Contrairement à la méfiance documentaire envers une trop grande facticité mentionnée ci-dessus, j'affirmerai donc que l'acteur est professionnellement authentique.

Les racines du jeu d'acteur : dialectiser, feindre, publier

Dans la Grèce antique, celui qui sort du chœur unifiant des dithyrambes et engage le dialogue, porte le nom ambigu d'Hypocrite. Ce terme désigne à la fois « celui qui répond », c'est-à-dire qui crée la dialectique dans le discours, et « celui qui feint », c'est-à-dire qui opère une relation entre ce qui est et ce qui n'est pas.

Les deux racines du travail de l'acteur occidental peuvent donc se résumer comme étant celles-ci :

– premièrement, il dialectise tout discours unificateur, car le travail d'incarnation¹ oblige à défendre avec la même intensité une multitude de perspectives. C'est d'ailleurs à travers cette capacité de métamorphose que se définit la professionnalité du jeu ;

– deuxièmement, l'acteur « joue » et détient donc la fonction du non-sérieux. Comme le formule Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?*, il crée avec son public une « feintise ludique partagée »². Par rapport aux autres postes du travail théâtral, l'acteur porte la fiction ;

– enfin, découlant directement de la notion de partage que formule Schaeffer, je déduis une troisième fonction de l'acteur qui est celle de la publication. Par l'acteur, « la pensée se voit »³. Car il est le présentateur, le performeur et à travers lui, le travail de création se matérialise publiquement. À travers ses actes (éphémères par définition), le théâtre révèle sa force d'art vivant.

1. La notion d'incarnation est employée ici dans son sens premier de « prendre corps » et non dans le contexte précis de la théorie de l'interprétation dramatique formulée par C. Stanislavski.

2. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 145.

3. Voir Louis Dieuzayde (dir.), *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2007, p. 194.

Certes, selon l'esthétique dominante, les fonctions de l'acteur changent. Ses techniques et le chemin de sa professionnalisation, donc la définition officielle de son métier et du statut social correspondant, évoluent amplement dans l'histoire du théâtre. Ainsi, soumise à la définition changeante du théâtre en général, il n'existe pas de description exhaustive ou arrêtée de l'acte de jeu. Au contraire, par une transgression perpétuelle des règles esthétiques fixées, le faire de l'acteur se (ré)ajuste sensiblement aux règles qui régissent le monde dans lequel il inscrit son art.

Cependant, observons que le métier de l'acteur occidental s'étend entre deux pôles relativement stables, créant un champ de tension qui décrit bien le paradoxe du métier : d'un côté, le perfectionnement des techniques corporelles, intellectuelles et émotionnelles occupent théoriciens, praticiens et pédagogues. L'acteur doit acquérir un savoir-faire, il est considéré comme « artisan de la scène » et cette professionnalisation lui permet de maîtriser et de protéger son faire.

D'un autre côté, de par son apparition éphémère et dépourvue d'œuvre matérielle, le métier (ou l'art) du jeu échappe à toute théorisation. Ce qui se passe entre l'acteur et le spectateur est une expérience⁴ *ad litteram*, une connaissance par la pratique. Dans ce sens, elle résiste à toute rationalisation et maîtrise complète.

Jusque dans les définitions contemporaines du jeu, l'acteur occidental est ballotté entre ces deux idéaux : l'image du virtuose et celle de la figure de l'impromptu.

4. Le substantif « expérience » dérive étymologiquement du latin *experientia* qui se traduit par « essai, épreuve, tentative ». Définition du CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales), Portail lexical en ligne, <<http://www.cnrtl.fr/portail/>> (consulté le 11.02.13).

D'un acteur transparent à la performance

En survolant l'histoire du théâtre occidental, nous constatons qu'il a fallu attendre très longtemps, précisément jusqu'à la fin du XX^e siècle, pour valoriser théoriquement le deuxième aspect du jeu que nous venons d'exposer, c'est-à-dire l'arbitraire de l'expérience performative. Pendant des siècles cette qualité singulière de l'acteur est restée innommée.

Dans sa tradition classique, à travers la démarche dramaturgique traditionnelle de condensation d'expériences individuelles dans une organisation schématique qui est le drame, le théâtre occidental se définit comme art littéraire et son moment performatif, l'instant de la rencontre entre acteur et spectateur, reste secondaire. L'acteur est rendu transparent au profit de la parole de l'auteur.

Ensuite, au début du XX^e siècle, à travers une forte valorisation de la mise en scène par les expérimentations esthético-politiques des Avant-gardes, l'acteur est généralement relégué au rang de matériau, un élément scénique parmi d'autres. Ainsi, le metteur en scène anglais Edward Gordon Craig, critiquant le caractère changeant, instable de l'acteur, songe à le remplacer par une « surmarionnette », afin d'acquiescer une maîtrise scénique complète⁵. Dans ce type de théâtre stylisé, l'acteur tente de se rendre malléable comme un pantin, d'atteindre une transparence pour servir le concept du metteur en scène.

C'est seulement à travers la théorisation du jeu épique dans les années 1940, donc la conscientisation et l'affirmation esthétique du travail de dédoublement de l'acteur sur scène⁶, que Bertolt Brecht esquisse le premier la qualité performative des acteurs. Dans son *Petit organon*

5. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Belval, Circé, 2004, p. 222.

6. Cf. le début de cet article pour la distinction entre réalité représentée et réalité scénique.

pour le théâtre de 1948, Brecht définit le travail de l'acteur comme suit :

« À aucun moment il ne s'autorise à se métamorphoser intégralement en son personnage. Si l'on disait de lui : « Il ne jouait pas le roi Lear, il était le roi Lear », ce serait pour lui un verdict écrasant. [...] Dire ainsi que le comédien est sur scène sous les deux espèces, qu'il est Laughton et qu'il est Galilée⁷, que Laughton ne disparaît pas derrière Galilée qui est montré (ce qui a ce mode de jeu d'être aussi appelé « épique »), cela signifie simplement, en somme, qu'on ne camoufle plus la réalité désacralisée de ce qui se passe : car, enfin, c'est effectivement Laughton qui est là sur scène et qui montre comment il conçoit Galilée »⁸.

En exposant la différence entre ce qui est représenté et l'être qui le joue, il valorise l'acte de la performance. Désormais, l'acteur affirme la distance avec ce qu'il joue, ne cherche pas l'identification complète et, par conséquent son travail ne se résume pas à la représentation de l'univers fictionnel, littéraire ou documentaire. L'acteur agit et rentre directement en relation avec le public, il assume pleinement la réalité de cette rencontre. Le spectateur voit désormais double : le personnage fictif se tient à côté de la personne réelle⁹. Brecht a préparé le terrain de l'émancipation performative de l'acteur sur scène.

En s'appuyant sur la vision brechtienne du jeu d'acteur mais aussi provoquée par la révolte politique d'après-guerre et inspirée par les arts plastiques, une forme esthétique se développe dans les années 1960 qui valorise pleinement la réalité du faire scénique : la performance.

7. Brecht se réfère ici au grand acteur shakespearien Charles Laughton pour la version américaine de sa pièce *La Vie de Galilée*, montée au Coronet Theatre de Beverly Hills en 1947.

8. Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard et L'Arche, 2000, p. 370-371.

9. Presque cent ans après, cette attitude fait désormais partie des conventions. Nous savons que l'approche de Lars Eidinger, dans l'emblématique mise en scène de *Hamlet* par Thomas Ostermeier, présentée en 2008 au Festival d'Avignon, ne se résume pas à jouer le destin du prince danois. Au contraire, la qualité de son interprétation se manifeste dans les moments de grande force performative, dans les ruptures du récit dramatique et des clins d'œil à la réalité de la situation théâtrale.

Se concentrant essentiellement sur le moment de la présentation, la performance formalise l'incertain, l'incontrôlé et l'accidentel. Elle cherche cet espace où la rencontre de l'acteur et du spectateur engendre une véritable expérience des deux côtés¹⁰. Étymologiquement, le terme expérience dérive, tout comme celui d'expérimentation du latin *experientia*, c'est-à-dire essai, tentative. C'est une connaissance acquise par le faire, par la pratique. Dans ce sens, c'est la connaissance par excellence de l'acteur.

L'acteur et le discours chez Peter Weiss

Après avoir survolé l'évolution du rôle de l'acteur dans le théâtre occidental, observons maintenant la forme spécifique qui nous intéresse ici, c'est-à-dire le théâtre documentaire et la place qu'il assigne au jeu.

Rappelons ici brièvement que dans le théâtre grec, ce sont d'abord les auteurs eux-mêmes qui tiennent le rôle du protagoniste. C'est seulement par l'introduction d'autres répondants au chœur que l'auteur cèdera sa place et que l'acteur, l'hypocrite, se distinguera dans la présentation du texte.

L'écrivain allemand Peter Weiss renoue en quelque sorte avec cette tradition : les deux pièces issues de sa période documentaire, *L'Instruction* (1965) et le *VietNamDiskurs* (1968), sont structurées de façon quasi univoque, elles figurent comme une sorte de discours de

10. L'ouvrage actuellement le plus complet qui traite de la performance est celui de la chercheuse allemande Erika Fischer-Lichte : *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, p. 376.

l'auteur dans lequel l'acteur vivant, le répondant et le performeur, n'a guère de place¹¹.

Avant de développer cette idée d'une dramaturgie discursive chez Weiss, rappelons que le positionnement de l'artiste change en fonction de son évolution personnelle, de la réception de ses œuvres et de l'évolution des réalités dans lesquelles il travaille. Ainsi, le concept du théâtre documentaire de Peter Weiss ne peut se résumer en quelques paragraphes ; il constitue un tissu complexe de va-et-vient entre des prises de position et leur remise en question. Comme toute œuvre, le cheminement de l'écrivain Weiss relève de contradictions politiques aussi bien qu'esthétiques. Nous nous focaliserons donc ici uniquement sur trois moments de sa production théorique, précisément en 1963 (1), 1968 (2) et 1973 (3), avec une attention particulière pour *Les Notes sur le théâtre documentaire*, publiées en Allemagne en 1968, afin d'en dégager les conséquences pour le travail de l'acteur.

1. Au questionnaire du magazine allemand spécialisé en arts du spectacle *Theater heute*, intitulé « Ceci est la scène... », Peter Weiss répond en 1963 tout d'abord que « Le monde, tel qu'il existe, va mal et que quiconque ne reconnaît pas ce fait est un menteur ». Une dramaturgie valable doit donc démontrer « la faillite des systèmes érigés » et « l'importance d'un changement social »¹².

Mais dans ce questionnaire de 1963, Weiss valorise aussi la flexibilité de la forme : chaque thématique documentaire doit trouver une approche formelle singulière où forme et fond, écriture et plateau dialoguent. Le spectateur devrait « réellement découvrir quelque chose » ; ainsi « des clowneries grossières ou une attaque cruelle du spectateur » sont permises car « plus la scène tente de refléter la réalité extérieure

11. Sa période documentaire est relativement courte quand nous regardons l'œuvre intégrale de Weiss. L'analyse qui suit s'inscrit donc uniquement dans le contexte de son évolution politique et esthétique des années 1963 à 1973.

12. Peter Weiss, « Ceci est la scène... », questionnaire réalisé par les journalistes du magazine *Theater heute* à l'intention d'auteurs dramatiques contemporains, in *Theater heute*, Jahrbuch, Berlin 1963, p. 70. [Nous traduisons]

[de façon naturaliste]¹³, plus elle va devenir un théâtre de l'illusion. La scène a sa propre réalité et l'effet qu'elle dégage est le plus réaliste quand elle se tient au plus proche des lois de sa propre réalité. Le point de départ est toujours celui-ci : ceci est une scène, ce que nous vous présentons est notre revendication artistique »¹⁴.

En 1963, Weiss souligne ainsi la force spécifique de la réalité scénique et de sa nature ludique, pour faire avancer l'engagement politique au sein du théâtre, la lutte artistique doit faire appel à la spécificité de celui-ci : la rencontre réelle entre acteur et spectateur, son moment performatif.

2. Puis, en préface à sa pièce *VietNamDiskurs*, Weiss écrit en 1968 les « Notes sur le théâtre documentaire », souvent qualifiées de réaction à la réception de ses pièces antérieures, notamment aux critiques qui accompagnent la publication du *Marat-Sade* en 1963¹⁵. Comme il a constaté en 1963 que « la création de mondes oniriques ne contribuera pas aux changements sociaux »¹⁶, il affirme à présent qu'il faut « prendre l'attitude de l'observateur [qui] jouit d'un regard analytique »¹⁷.

En étroite liaison avec les protestations politiques de 1968, l'écrivain exige que l'art soit très net dans ses propos, apporte un discours irrécusable, quasi-scientifique sur le monde : « Le théâtre documentaire affirme que la réalité, [...], peut être expliquée dans le moindre détail »¹⁸.

13. NdT.

14. Peter Weiss, *op. cit.*, p. 23.

15. Peter Weiss, *La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur Sade: drame en deux actes*, traduit par : Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, 2000, p. 113.

16. Peter, Weiss, « Ceci est la scène... », *op. cit.*, p. 70.

17. « Notes sur le théâtre documentaire », in : *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, traduit par : Jean Baudrillard, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 11.

18. *Ibid.*, p. 15.

Ainsi, le *VietNamDiskurs* se structure comme une réflexion scientifique sur la guerre. La pièce semble prendre la forme d'une leçon dramatique du politologue Weiss. L'auteur la décrit comme une dramaturgie ascétique qui dépouille le théâtre de tout attrait visuel et souhaite créer « un schéma modèle »¹⁹ par un langage concis et une gestuelle réduite à un petit répertoire stylisé. Ainsi : « [Les rôles sont suggérés] seulement par l'emploi de certains accessoires, tels un casque, un bouclier [...]. Le changement de rôle sera rendu sensible avant tout par le passage d'un secteur à l'autre de la scène, par le groupement différent, ou encore par le changement de ton et de gestuelle. » et « Les mouvements se distribuent dans le cadre des points cardinaux, indiqués : N NE E SE S SO O NO. »²⁰

Coincé dans un corset formel, l'acteur est donc dépouillé de tout espace de créativité, le *VietNamDiskurs* semble proposer un théâtre de marionnettes, de pantins animés. Weiss assigne à l'acteur le rôle d'un « porte-parole de différents groupes »²¹ et sa part vivante, toute sa spécificité physique, intellectuelle et psychique est supprimée pour faire place à un discours abstrait sur la confrontation de champs de force et « les modes d'expression doivent être fixés pour renvoyer au comportement du collectif, au typique, et non à celui de l'individu. »²²

L'écrivain songe ici à une leçon cartésienne dans laquelle le plateau lui sert comme outil de raison :

« Ce n'est que lorsque [le théâtre documentaire] est parvenu grâce à son activité d'analyse, de contrôle et de critique à transformer une matière réelle vécue et à lui conférer les fonctions d'un moyen artistique, qu'il acquiert pleine validité dans le débat critique que l'on mène avec la réalité. »²³

J'en déduis que le travail scénique, l'aspect sensitif de l'acte théâtral, est réduit à emballer un fond, c'est-à-dire une lutte politique. Weiss

19. *Ibid.*, p. 11.

20. *Ibid.*, Avant-propos, p. 18-19.

21. *Ibid.*, p. 17.

22. *Ibid.*, p. 19.

23. *Ibid.*, p. 10.

omet que l'art fonctionne dans un mouvement dialectique entre fond et forme comme il l'avait encore affirmé en 1963²⁴.

Idéalement, il me semble que fond et forme dialoguent et se complètent dans la création artistique. Dans le travail théâtral, la forme scénique et particulièrement le jeu d'acteur tiennent lieu de co-équipiers qui interrogent, précisent et réajustent le propos documenté et/ou écrit. Comme mentionné plus haut, le faire de l'acteur n'est pas réductible au geste sémiotique, mais représente en quelque sorte une étape de création indispensable où le fond est (ré)examiné sous l'aspect performatif. Car toujours, l'appréhension des réalités par l'art tire sa spécificité d'une approche qui engage toute la sensibilité humaine, c'est-à-dire intellectuelle, émotionnelle et sensitive. En réduisant plus au moins le théâtre documentaire à une approche analytique, Peter Weiss le prive de son essence : la possibilité d'acquérir une connaissance du monde par le biais de chemins ludiques et performatifs qui déplacent notre regard.

3. En 1973, résumant la réception de ses deux pièces documentaires phares que sont *L'Instruction* et le *VietNamDiskurs*, Peter Weiss revient peu à peu à sa position de 1963 : il constate la difficulté d'un contact vivant avec public quand le propos scénique est trop « froid », c'est-à-dire analytique. Le théâtre doit (se) jouer pour déployer ses ailes.

Dans un article pour le magazine littéraire *Kürbiskern*, l'écrivain avoue que l'engagement politique se métamorphose de façon très complexe quand il traverse l'art. Ainsi, les dramaturgies dites subjectives, traitant le vécu individuel au sein des grands mouvements historiques, lui semblent aussi pertinentes que les formes plus stylisées qui favorisent une dramaturgie dite objective.²⁵ Assistant aux performances du *Living Theatre*, Weiss apprécie « le cruel, le sauvage et le possédé comme une force scénique qui est originaire et qui peut être utilisée (...) à des fins positives (...) »²⁶

24. Peter Weiss, « Ceci est la scène... », *op. cit.*, p. 70.

25. L'écriture dramatique de Peter Weiss évolue d'ailleurs dans ce sens : dans *Trotsky en exil* (1970) et *Hölderlin* (1971), Weiss poétise, à partir d'une documentation, le parcours individuel de deux grands personnages politiques.

26. Peter Weiss, « Alle Zellen des Widerstands miteinander verbinden », in *Kürbiskern*,

Entre le discours unificateur de l'écriture et la reconnaissance de l'impact sensible de la réalité scénique, Weiss prend désormais une position dialectique : « Il faut que le théâtre emporte. Mais il ne doit pas anesthésier. »²⁷

Les Experts du quotidien de Rimini Protokoll

« Le monde est déjà bourré de théâtre, pourquoi alors inventer du nouveau avant de comprendre ce qui se joue là ? »²⁸ Par cette phrase, le metteur en scène Stefan Kaegi du trio suisse Rimini Protokoll, résume le point de départ de son travail - et celui d'arrivée. La spécificité de ce théâtre documentaire très prisé tient dans un geste quasi-journalistique d'amener la vie réelle devant un public de théâtre, d'ouvrir le regard sur la profondeur du quotidien.

Issu de l'institut universitaire de pratique théâtrale (*Angewandte Theaterwissenschaften*) de la ville de Giessen en Allemagne, ce collectif de trois metteurs en scène décide, dès ses premières créations au sein de l'école, de « ne pas faire du théâtre ». Le jeu d'acteur professionnel, dans sa définition conventionnelle d'interprétation d'un rôle, leur est insupportable. Ainsi, ce sont les Experts du quotidien qui sont cherchés et trouvés, pour peupler, dans la plupart des travaux de Rimini Protokoll, la scène. Ainsi, le récit du spectacle *Radio Muezzin* (2008) est tenu par trois muezzins du Caire et dans *100 Percent Berlin, a Statistical*

Berlin, 1973, vol. 9, p. 122. [Nous traduisons]

27. *Ibid.*, p. 123.

28. Renate Klett, « Alle machen mit, die meisten wissen's nicht », citation de Rimini Protokoll dont la journaliste n'indique pas la source, in *Die Zeit online*, 9 octobre 2003, disponible sur : <http://www.zeit.de/2003/03/Alle_machen_mit_Die_meisten_wissen's_nicht> (consulté le 11.02.13). (Nous traduisons).

Chain Reaction (2008) le spectateur rencontre 100 Berlinois(es), statistiquement exemplaires de la ville²⁹.

« Ils ne font pas de trafic d'armes mais du trafic d'art. Fourguant l'art dans la réalité par contrebande (ou la réalité dans l'art), ils observent le public qui en observe les explosions. La fraude est réussie quand la frontière ténue entre le « réel » et le « re-touché » n'est plus perceptible », résume une journaliste du journal allemand *Die Zeit* ³⁰.

Formellement très épurés, les récits autobiographiques des Experts sont portés par des sortes de reconstitutions. Organisées sous forme de script ou de scénario, les actions accomplies sont dotées d'un caractère fonctionnel, libérées de toute charge symbolique. La représentation de la réalité extérieure dans le sens d'un travail sémiotique cède sa place à une démonstration du geste quotidien ou professionnel. Les Experts rendent compte de leur vie de façon détachée et calme, comme dans la description criminologique d'un indice, d'un objet mis à distance, quasiment sans interprétation intellectuelle et affective.

Pour Rimini Protokoll, l'Expert ne doit pas se jouer lui-même dans le sens d'une imitation de ses propres actes réels, d'une *mimesis praxeos*, ni dans le sens d'accéder à un niveau de jeu tout court. L'Expert est sur scène. Son récit et ses actes s'inscrivent dans un montage opéré par les metteurs en scène, mais ils restent absolument authentiques. D'une certaine façon donc, l'Expert a simplement changé de cadre ontologique – celui de la réalité quotidienne a été remplacé par le cadre de la scène.

Les Experts ne dialoguent pas ou très peu. La modalité de leur prise de parole est celle d'une allocution publique sur le ton d'un rapport.

Ainsi se déploie un travail de distanciation entre personne réelle et figure scénique. Le terme allemand Protokoll exprime cette relation

29. Pour plus de précisions, voir le site internet de la compagnie Rimini Protokoll, disponible sur : <www.rimini-protokoll.de> (consulté le 11.02.13).

30. Renate, Klett, « Alle machen mit... », in *op. cit.*, p. 13. [Nous traduisons].

épique aux événements réels car il se traduit par compte-rendu, notion qui traverse le théâtre documentaire du XX^e siècle, notamment les *Notes sur le théâtre documentaire* de Peter Weiss³¹.

À travers la parole des Experts, on entend résonner *La scène de rue* de Bertolt Brecht (1940) : le témoin d'un accident de voiture rapporte ce qu'il a vu, il explique et esquisse le comportement des différentes personnes impliquées, sans les incarner, dans un style proche du reportage. Pour l'interprétation de ce modèle dramaturgique, Brecht imagine des acteurs non-professionnels :

« [...] De toute évidence, ce processus n'est pas ce que nous appelons un processus artistique. Le démonstrateur n'a pas besoin d'être un artiste. Ce qu'il doit savoir faire pour atteindre son but, pratiquement chacun sait le faire. »³²

Mais comme le démonstrateur de *La scène de rue*, l'Expert de Rimini Protokoll n'est pas ce que nous entendons habituellement par un amateur de théâtre car sa présence sur scène ne découle pas d'un désir de jeu. Comme une matière brute quasi-passive, l'Expert qui figure dans les spectacles de la compagnie suisse, a été cherché et sélectionné par des artistes professionnels pour figurer dans un tableau plus au moins documentaire. L'Expert est le *ready-made* du théâtre contemporain.

Ainsi, à partir d'un motif très différent de celui, entièrement idéologique, de Peter Weiss, Rimini Protokoll fait disparaître de la même façon l'acteur professionnel. Les trois fonctions de ce dernier – dialectiser, feindre et publier – ne sont aucunement remplies par l'Expert.

Certes, on pourrait croire que les Experts performant dans le sens où ils accomplissent sur scène des actes « réels ». Mais sans la motivation propre de l'artiste-performeur de créer une situation théâtrale, de s'inscrire dans l'univers séparé du public qu'est l'art, de choisir un cadre spécifique pour hisser ses propos (même quotidiens) à un niveau extra-ordinaire, la performance ne peut pas avoir lieu. D'une façon polémique on pourrait dire que Rimini Protokoll utilise la matière réelle

31. Peter Weiss, *Notes sur le théâtre documentaire*, op. cit., p. 7.

32. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 857.

que sont les Experts comme le journalisme télévisuel : ses créations sont les fruits d'un montage minutieux dans lequel la personne documentée ne maîtrise que très peu sa propre image. Le spectacle le plus exemplaire de cette démarche, *Airport Kids* (2008)³³, a été créé avec des enfants, êtres *a priori* inconscients de leur propre image sur scène ainsi que de la manipulation par montage et cadrage.

Par contre, mentionnons qu'à travers la démarche de Rimini Protokoll apparaît un aspect du jeu plutôt charmant : l'erreur. Un moment d'oubli du texte ou un sourire privé illuminent l'expertise, la maladresse de l'Expert brise la perfection de l'arrangement scénique, il laisse apercevoir l'authentique, l'humain dépouillé de sa carapace formelle. Ces instants de fragilité et d'imperfection quant au déroulement prévu du spectacle poétisent la documentation. Ils permettent de voir l'envers du costume de celui qui se trouve sur scène, de voir l'être réel.

Maintes créations contemporaines expérimentent ce moment de l'erreur scénique³⁴. Et cette nouvelle sensibilisation à l'erreur déplace des normes établies et enrichit le spectre du jeu scénique.

33. La première de *Airport Kids* s'est déroulée au Festival d'Avignon durant l'été 2008.

34. Par exemple le metteur en scène René Pollesch et sa petite équipe d'acteurs de la *Volksbühne* qui révolutionnent depuis quelques années avec grand succès la scène berlinoise. Voir notamment *Ein Chor irrt sich gewaltig*, création présentée depuis avril 2009 au Prater de la Volksbühne. Pour plus d'informations, voir : <http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/ein_chor_irrt_sich_gewaltig/> (consulté le 11.02.13).

Vers une revalorisation de l'acteur documentaire

Bertolt Brecht, secoué par les événements si absurdes et si réels de la deuxième guerre mondiale, accroche à la poutre de son cabinet de travail cette phrase : « La vérité est concrète ! ».

L'élément le plus concret du travail théâtral reste l'acteur. Par lui la pensée se fait corps, la documentation vit.

Quand Peter Weiss fait disparaître l'acteur derrière un concept scénique rigide qui formalise son discours et que Rimini Protokoll le remplace par l'homme-matière qu'est l'Expert, c'est au nom d'une équation qui fait de l'acteur la clef d'une fictionnalisation. Ainsi, le théâtre documentaire se voit dépouillé de l'acteur professionnel, exerçant son métier : comprendre et transposer en finesse la complexité des propos de la création à travers des actes concrets et réels.

Quand l'art du théâtre devient un outil de la raison que ce soit chez Peter Weiss ou chez Rimini Protokoll, l'art du jeu n'y a plus de place. Car l'acteur est hypocrite, il dialectise la réalité et y ajoute son imagination, mais toujours en exposant sa personne réelle. C'est un vivant qui rencontre du vivant. Ainsi, sa force est incommensurable quand elle se déploie dans un espace qui lui est adapté, qui lui permet de répondre, de jouer et de créer une rencontre avec son public, c'est-à-dire une performance.

La vérité nue :

retrait de la technologie, retours du corps dans le théâtre d'Anna Deavere Smith

Marie Pecorari

On ne peut pas, à proprement parler, identifier un phénomène théâtral documentaire aux États-Unis de l'ordre de celui du théâtre *verbatim* britannique. Plus qu'une forme reprise et imitée, le mode documentaire au sens strict est identifié au travail de quelques artistes isolés. La définition de leur œuvre est fortement marquée par l'usage du document, et leur empreinte sur le genre offre en retour une tentative de délimitation toute personnelle, justement parce qu'il existe peu de précédents et d'éléments de comparaison nationaux. En dehors d'Anna Deavere Smith (née en 1950), qui sera étudiée exclusivement ici, la compagnie Tectonic Theater Project dirigée par le metteur en scène Moisés Kaufman est sans doute l'autre exemple original le plus manifeste parmi la production contemporaine¹. L'usage du document est par ailleurs fort répandu, mais dans des dispositifs qui ne présentent pas les critères requis pour accéder à la définition propre du terme, qui sera réservée ici aux spectacles construits exclusivement ou presque à partir de documents – le geste d'écriture textuelle se limitant essentiellement aux

1. Pour un panorama plus large, on se référera notamment à l'ouvrage de Gary Fisher Dawson, *Documentary Theatre in the United States : An Historical Survey and Analysis of its Content, Form and Stagecraft*, London and Westport, Greenwood Press, 1999, qui inclut une analyse de l'œuvre d'Anna Deavere Smith.

coupes et au montage. Le cas présenté est donc celui d'une artiste qui se sert uniquement de documents bruts, cités littéralement, et il s'agira d'analyser à la fois son discours métathéâtral sur sa pratique et ses choix de montage².

Dans ses premiers spectacles, *Fires in the Mirror : Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities* (*Feux dans le miroir: Crown Heights, Brooklyn et autre identités*) (1991) et *Twilight : Los Angeles, 1992* (*Crépuscule : Los Angeles, 1992*) (1993)³, Smith conduit une série d'entretiens avec ses contemporains, mêlant anonymes et figures connues. Son projet affiché (« Sur la route : à la recherche du *character* américain ») consiste, à partir de l'étude d'un événement topique culturellement marquant, à mettre au jour l'essence de l'Amérique, ce qu'elle nomme son « *character* », terme polysémique désignant à la fois le personnage, la personnalité, le caractère, et un trait de caractère spécifique, l'intégrité. On a ainsi affaire à une enquête qui présente à la fois une dimension herméneutique et éthique. Cet engagement esthétique et – on précisera ultérieurement la portée du terme – politique a lieu sur le mode du scep-

-
2. Il y aurait beaucoup à dire sur les formes « para-documentaires », par exemple les formes didactiques ou d'agit-prop non fondées sur des documents d'actualité ou d'archive, ou qui extrapolent à partir de ces documents en les transformant autrement qu'à l'aide de coupes ou d'un montage. Ce genre de théâtre a largement décliné depuis les années 1980, mais il a marqué la scène américaine dans les années d'après-guerre, dont l'actualité était régulièrement commentée au théâtre, y compris de la part de groupes perçus comme expérimentaux. (El Teatro Campesino, The San Francisco Mime Troupe...). Theodore Shank, dans *Beyond the Boundaries : American Alternative Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, [1982] 2002, classe d'ailleurs Anna Deavere Smith dans une section consacrée à « l'engagement social » (Social Commitment) aux côtés d'artistes non strictement documentaires (The San Francisco Mime Troupe et Guillermo Gómez-Peña – ce dernier, dont la démarche n'est pas ouvertement didactique, posant autant problème que Smith pour des raisons différentes). Et lorsqu'il tente d'esquisser une généalogie des prédécesseurs possibles, Shank évoque des praticiens dont les spectacles sont particulièrement politisés – et donc à rebours du scepticisme et de la prise de distance qui caractérise le théâtre de Smith.
 3. Les références utilisées dans cet article renvoient à l'édition de Dramatists Play Service (New York). On notera que *Fires in the Mirror* a été publié peu de temps après la fin des représentations du spectacle (1993), tandis que *Twilight*, dont le statut même de texte dramatique a donné lieu à une polémique, a vu sa publication retardée d'une décennie (2003). Cette édition contient en outre quelques brèves notes qui répondent implicitement au débat et ont valeur de manifeste poétique.

ticisme plus que de la certitude : le montage confronte différents points de vue sans offrir de solution ou pencher en faveur d'une vérité plutôt que d'une autre.

Cette distance par rapport aux modèles heuristiques historiques, aussi bien le matérialisme historique piscatorien que l'engagement partisan weissien, trouve son prolongement et sa traduction dans la représentation du monde sur scène. Si le théâtre documentaire américain des débuts (on pensera à l'exemple du *Federal Theatre Project* (1935-1939), qui sera développé à titre d'ancrage et de comparaison) faisait confiance à la scène pour exprimer l'ordre (ou plutôt le désordre ?) du monde, l'œuvre de Smith met au contraire en valeur la disjonction entre la réalité et la manière de la prendre en charge. À l'illustration directe, à la croyance en la traduction immédiate du réel sur scène, succède le retrait des moyens technologiques : le plateau est presque nu, et quand il y a un écran, celui-ci est relégué à un rôle de contextualisation didactique, souvent au début d'un portrait, sans interaction directe avec la comédienne. L'apparente simplification du dispositif scénique se fait au profit du repli vers le corps de l'acteur, qui seul semble à même de pouvoir garder un lien au monde – ce dernier étant identifié à la voix d'individus. Cet appauvrissement volontaire des moyens déployés – que l'on peut percevoir aussi de manière symbolique comme un effet de table rase – accompagne le développement parallèle de spectacles non documentaires et (apparemment) dépolitisés n'hésitant pas au contraire à mettre en avant et en scène ses ressources technologiques (présence envahissante d'écrans, de micros sur des praticables, filtrant, modifiant et contraignant les voix et mouvements des acteurs), au point que celles-ci non seulement font office de décor, mais deviennent parfois un personnage à part entière (The Wooster Group, The Big Art Group, Builders Association, Radiohole⁴,...).

4. Ces quatre compagnies ont été fondées à New York en 1975 (Wooster Group) et pendant la seconde moitié des années 1990. À la croisée du théâtre, de la performance, de la danse et de la vidéo, ces collectifs entendent refléter à travers l'usage de la technologie une perception du monde contemporain marquée par la présence de celle-ci. La technologie y joue à la fois un rôle de contrepoint à l'acteur vivant, de filtre, d'instrument et d'élément de décor. (Steve Dixon, *Digital Performance : A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, MIT Press, 2007 ; Jennifer Parker-Starbuck, *Cyborg*

Le traitement sera limité aux deux spectacles du corpus précédemment évoqués, *Fires in the Mirror*, et *Twilight : Los Angeles, 1992*, tous deux représentatifs de la méthodologie pour laquelle Smith reste la plus connue, même si elle a pu s'en éloigner par la suite. Ces pièces ont été retenues en raison de la méthodologie adoptée, et de ses enjeux de réception : la combinaison d'un théâtre documentaire sous sa forme littérale la plus pure et d'une intensité d'incarnation de tradition dramatique a en effet laissé perplexes certains critiques théâtraux⁵, mis devant un objet théâtral difficile à cerner, et a engagé une réflexion sur la redéfinition de la nature du théâtre et de la littérature dramatique.

Le précédent des *Living Newspapers* : cartographie des contrastes

Afin de cerner la spécificité de la position de Smith dans le paysage théâtral américain, il convient d'ébaucher une comparaison avec les précédents historiques. Le premier point de repère marquant remonte à la création du *Federal Theatre Project* en 1935, dans le cadre de la *Works Progress Administration* (WPA), organisme du New Deal de Franklin Roosevelt destiné à lutter contre le chômage endémique dans le contexte de la Grande Dépression. La directrice du volet théâtral de la WPA, Hallie Flanagan, a séjourné en Europe, et en particulier en Russie, et s'est intéressée de près aux formes d'agit-prop locales. Elle en retire l'idée des *Living Newspapers*, de « journaux vivants », destinés à théâtraliser l'actualité et derrière lesquels on retrouve le modèle théâ-

Theatre : Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance, Basingstoke, Palgrave-Macmillan, 2011 ; Chris Salter, *Entangled : Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT Press, 2010.)

5. Comme on le verra plus loin à travers l'exemple de l'argumentaire du jury du Prix Pulitzer, représentatif d'une critique journalistique bourgeoise attentive aux évolutions théâtrales mais rétive aux expérimentations trop marquées, l'origine documentaire du texte n'a pas manqué de poser problème.

tral russe d'inspiration journalistique fondé sur le même principe⁶. Il ne s'agit pas, malgré la proximité des techniques déployées, de rivaliser avec les actualités projetées dans les salles de cinéma, mais d'offrir une synthèse didactique et politisée sur un sujet ou un événement topique, en mettant en valeur les ressources proprement théâtrales qui échappent au cinéma. Les spectacles sont mis à jour régulièrement en fonction de l'actualité, mais le texte de départ et les orientations données restent largement les mêmes et dépassent donc le cadre d'un simple canevas modifiable à souhait. Les textes⁷ présentent des traits dramaturgiques plus proches de la démonstration rhétorique, articulée en plusieurs points à justifier, que d'une pièce de théâtre conventionnelle, même si les personnages peuvent reprendre certains archétypes. L'affrontement souvent manichéen et d'inspiration marxiste de deux forces opposées prête une allure dramatique à la démonstration. Pour illustrer l'objectif esthétique de ce théâtre ainsi que ses présupposés, citons un passage tiré d'un discours de 1935 prononcé par Hallie Flanagan :

« Nous vivons dans un monde qui change : l'homme murmure dans l'espace, s'élève jusqu'aux étoiles dans des vaisseaux, lance en l'air des kilomètres de métal et de verre. Le théâtre doit-il continuer à se serrer dans les limites d'une boîte peinte ? Le cinéma, de par sa vitesse kaléidoscopique et la juxtaposition d'objets externes et d'émotions internes, cherche à trouver une expression visible et audible au tempo et à la psychologie de notre époque. La scène doit-elle aussi expérimenter – les idées, les relations psychologiques entre hommes et femmes, les formes de discours et de rythme,

6. Christopher Bigsby relève la parution aux États-Unis en 1929 d'un ouvrage analysant les formes documentaires russes (*The New Spirit of the Russian Theatre 1917-1928*, de Huntly Carter), ce qui, combiné aux séjours de Flanagan en Russie, laisse fortement penser qu'elle prenait appui sur des formes bien établies et connues. (*A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*. v.1, 1900-1940, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 214.)

7. Je renvoie à titre d'exemple au texte de *Power* d'Arthur Arent, pièce de 1937 sur l'énergie électrique, dont le propos marxiste est souligné par une rhétorique nettement didactique. Un court exemple extrait du synopsis de la pièce : « 2. scène de l'inventeur [...] culminant avec la nécessité pour le monopole de baisser ses tarifs. 3. scène du consommateur [...] démontrera les tarifs élevés appliqués au consommateur et l'impossibilité qu'a le consommateur de s'y opposer. 4. discours de T. Comerford Martin (déclarant que les tarifs sont trop élevés, et le territoire desservi trop peu étendu : davantage de gens doivent avoir accès à l'électricité) » (site de la Bibliothèque du Congrès, section « production notes », <<http://memory.loc.gov/ammem/fedtp/ftpwr1.html>> (consulté le 14.01.2012).

la danse et le mouvement, la couleur et la lumière – ou elle deviendra inévitablement – comme il se doit – une pièce de musée »⁸.

On remarque l'optimisme envers la prise en charge du monde par le théâtre qui, précédé et guidé par l'expérience du cinéma, se doit d'illustrer la réalité dans une relation de transcription plastique et sensorielle du réel, même s'il faut déborder des limites admises par les conventions théâtrales en vigueur et renouveler les moyens d'expression du rapport scène/monde. Aux évolutions technologiques et à leur présence croissante dans la vie quotidienne doit ainsi correspondre un souci d'expérimentation scénique, qui doit être rendue visible et palpable. Si le *Federal Theatre Project* dispose de peu de moyens matériels, il peut en revanche compter sur un capital humain pléthorique. Les décors sont réduits au minimum, mais à l'aide de projections, de dispositifs scéniques astucieux et du déploiement d'une virtuosité chorégraphique, on tente d'extérioriser scéniquement les perceptions suscitées par le tumulte du monde. La présence de la technologie intervient sur deux plans : physique, puisque la machine, interprétée comme vecteur à la fois de progrès et d'aliénation, est perçue comme la métaphore centrale de son époque ; et formelle, puisqu'en imposant son rythme et ses exigences à ses contemporains, elle façonne leurs perceptions et processus mentaux. Rien de tel en apparence dans le théâtre de Smith, que l'on peut vouloir inscrire dans la méfiance contemporaine envers les grands récits. De même que le didactisme s'estompe, la confiance en un dispositif théâtral qui rendrait compte de la complexité du monde en recréant cette impression à l'aide de moyens plastiques, s'atténue. Dans la mise en scène d'origine, on assiste au contraire à un rejet de la virtuosité visible des dispositifs et procédés théâtraux à la fois naturalistes et expressionnistes (plateau quasiment nu, réduit à quelques meubles génériques, accessoires ramenés au minimum, micros invisibles, ce qui se traduit par une mise en valeur de la figure du comédien et par l'utilisation de procédés non-illusionnistes, adoptant une forme de minimalisme stylisé qui peut se lire aussi bien comme un refus de l'ostension des moyens technologiques des *Living Newspapers* que comme une rupture avec la minutie reproductrice de la tradition naturaliste amé-

8. Hallie Flanagan Davis Papers, Special Collections, Vassar College, Boîte 26, Chemise 208.

ricaine. Le déplacement de la tentation photographique du décor vers une unique source polymorphe, le corps et la voix du même acteur, produisent un effet de décalage avec les attentes naturalistes, malgré la proximité superficielle du procédé. Même s'il n'y a pas disparition complète de la technologie (le son et la lumière sont réglés avec discrétion, des moniteurs diffusent à certains moments du spectacle des vidéos informatives dans *Twilight*, Smith encourage l'utilisation de la musique et du bruitage pour favoriser la fluidité du montage⁹), celle-ci est mise en retrait de manière manifeste au profit d'un discours sur l'incarnation. Il s'agit donc d'un effet d'effacement lié à une volonté de déhiérarchisation plus que d'un refus.

Pourtant le projet de Smith semble emprunter une voie analogue à celle de Flanagan, consistant à proposer un état des lieux de l'Amérique, sous la forme d'une quête épistémologique :

« le *Living Newspaper* vise à dramatiser une lutte nouvelle – la recherche de connaissances sur son pays et son univers que mène l'Américain moyen ; à dramatiser sa lutte pour canaliser les grandes forces naturelles, économiques et sociales de notre temps et améliorer la vie du plus grand nombre »¹⁰.

On voit malgré tout affleurer chez Flanagan un cadrage marxiste qui est absent du propos de Smith. Celle-ci tend en effet à neutraliser tout métadiscours ; elle cherche à se libérer des relations d'opposition préconçues (raciales, sociales, religieuses, etc.), vecteurs dramatiques faciles, pour tisser des liens moins évidents entre les personnages. La connaissance n'est pas envisagée comme une propédeutique à l'action : la portée sociale du théâtre est réduite à son pouvoir ténu de réflexion, sans proposition d'application externe. D'ailleurs, les spectacles de Smith relèvent du mode épique, du récit de l'irréversible, alors que le *Living Newspaper* s'inscrit résolument dans le présent et dans le potentiel du futur (proche).

9. Voir « General Production Note » de *Twilight*.

10. Cité dans Bigsby, *op.cit.*, p. 218.

Il n'est donc pas étonnant que les dispositifs scéniques mis en place divergent radicalement : d'un côté, de nombreux acteurs incarnent les masses, sans être individualisés autrement qu'à travers leur fonction sociale ; de l'autre, une seule actrice incarne successivement plusieurs personnages qui, malgré leur positionnement social ou ethnique, sont représentés en tant qu'individus, avec un soin particulier apporté à la présentation de leurs idiosyncrasies.

Retour au corps, retours du corps

Ce recentrement sur le corps, et plus précisément sur la voix, est fondé sur un souci éthique : comme Smith s'intéresse d'abord à des événements mettant en jeu des tensions ethniques, les témoins qu'elle interroge possèdent déjà une identité imposée (notamment par les media, premiers documenteurs de l'événement selon les principes dramatiques les plus vendeurs, simplifiant à l'aide de ficelles narratives manichéennes) et réductrice, puisque liée uniquement à leur position sociale et communautaire. Dans *Fires in the Mirror*, Smith enquête dans le quartier où se sont affrontées quelques mois plus tôt les communautés juive et noire. Les heurts intercommunautaires ont été déclenchés par la mort d'un enfant noir, Gavin Cato, accidentellement renversé par une voiture conduite par un Juif, ce qui a donné lieu à une vengeance immédiate et à l'assassinat d'un étudiant juif sans lien avec le drame. Les témoins interrogés par Smith sont donc d'emblée et de force identifiés à un camp : la couleur de leur peau, leur accent les renvoient à une image collective qui efface toute trace d'individualité, sans que l'on connaisse finalement leur point de vue sur les événements. La démarche de Smith va consister alors à donner voix à cette singularité, à les écouter parler, à capter scrupuleusement leurs spécificités. Ce qui a pour effet de rendre la ligne de démarcation en blocs communautaires plus floue et d'estomper le manichéisme, même lorsque les personnages expriment leur incompréhension, voire leur hostilité, face à l'autre groupe. Cet effet

est renforcé par le choix de l'incarnation de chaque individualité par la même actrice : aussi réussies soient les transformations opérées, le corps scénique ne peut effacer la mémoire des gestes et des voix qu'il a pris en charge successivement. Le trouble est d'abord suscité par le physique caméléonesque de l'actrice : Smith est une femme noire à la peau très claire, dont l'identité raciale est ambiguë¹¹ ; elle est assez grande et massive, ce qui lui permet de jouer de manière convaincante les deux sexes. Au-delà, ce trouble est confirmé par le parti-pris de fluidité : en refusant la représentation réaliste au profit de la stylisation (seuls quelques accessoires signifiants sont utilisés, en lien avec le vêtement et/ou l'activité du personnage pendant l'entretien d'origine), en rejetant le marquage des transitions entre les scènes (les changements ont lieu à vue), Smith met en valeur la dialectique entre la permanence du corps sur le plateau et les changements de personnages, entre une continuité performative et une dramaturgie fondée sur le montage. Cette tension d'ordre formel se substitue à l'opposition manichéenne des archétypes de départ pour conférer son intérêt dramatique au spectacle, en montrant symboliquement la porosité des constructions communautaires, et par là leur fragilité¹². Smith elle-même n'intervient pas en tant que personnage, et le dispositif scénique efface sa présence en tant qu'auteur des entretiens, même si une projection au début de la pièce ne laisse planer aucun doute sur la méthodologie suivie (« Cette pièce s'appuie sur des entretiens réalisés par Smith [...] Tous les mots ont été prononcés par des personnes réelles, sont tirés de ces entretiens et transcrits littéralement. »)¹³ La structure dramaturgique de la pièce évite à la fois la progression démonstrative et la reconstruction narrative de l'événement. Smith commence par évoquer une série de thèmes sans lien direct avec

11. Smith s'est d'ailleurs vu attribuer le rôle de la mère d'un homme noir qui réussit à se faire passer pour blanc dans le film hollywoodien *The Human Stain*, adapté du roman du même nom de Philip Roth. (réal. Robert Benton, 2003).

12. C'est pourquoi le choix du montage et l'abandon de la stylisation – malgré la présence visible d'un plateau plus ou moins nu qui pourrait être celui d'un théâtre – dans les versions filmées pour la télévision représentent plus qu'un changement formel, et altèrent la portée politique du geste de Smith. (« American Playhouse », PBS, réal. George C. Wolfe, diffusé le 28 avril 1993 ; PBS Pictures, réal. Marc Levin, diffusé le 29 septembre 2000).

13. *Twilight*, p. 18. L'édition du texte de *Fires in the Mirror* ne mentionne pas les procédés de mises en scène comme le fait celle de *Twilight*, postérieure – mais le dispositif d'origine est sensiblement le même.

les émeutes, avant de consacrer la seconde partie de la pièce aux impressions laissées par celles-ci. Il est ainsi question de miroirs, de cheveux, de rythme, évoqués par des personnages qui rappellent les traditions de leur communauté et leur interprétation personnelle de celles-ci. Par exemple, dans la section consacrée aux cheveux, le Révérend Al Sharpton, pasteur noir et figure médiatique, retrace l'histoire de sa coiffure : il a voulu que sa coiffure ressemble à celle de James Brown, son père d'adoption, par identification affective ; à l'époque, ce type de coiffure passait pour une tentative de la part des noirs d'imiter les cheveux des blancs. L'effet de mode s'étant dissipé, les noirs comme les blancs ayant abandonné ce style capillaire, Al Sharpton et son mentor se sont retrouvés avec une coiffure certes démodée, mais qui ne faisait plus référence qu'à eux-mêmes et à leurs liens affectifs, perdant sa connotation raciale de départ (« Enfin, dans les années cinquante, c'étaient les cheveux plaqués en arrière./C'était comme imiter les Blancs./Mais aujourd'hui/les gens ne se coiffent plus comme ça. Alors ce n'est pas du tout/en réaction aux Blancs./C'est entre moi et James » (31-31)). Ce passage est suivi dans le montage par les considérations d'une femme juive de la communauté loubavitch sur les cheveux. Elle débat de la nécessité du port de la perruque, coutume observée par certains groupes juifs. À travers ce qui ne semble qu'un détail esthétique, elle s'interroge sur sa position ontologique et éthique : en restant fidèle aux coutumes de sa communauté, elle se sent en position de mensonge vis-à-vis du reste du monde (« Je sens que quelque part, c'est faux/Je sens que ce n'est pas moi/J'essaie le plus possible d'être moi-même/et ça me dérange/de tromper un peu le monde » (34)). L'anecdote de la perruque permet d'élargir le propos à une réflexion sur l'impossibilité essentielle de respecter les exigences d'un groupe restreint et de se sentir appartenir à une humanité qui dépasse les codes inculqués. Les explications de cette femme démontent la vision d'une communauté juive monolithique : d'abord, le port de la perruque est un sujet polémique sur lequel les femmes loubavitch elles-mêmes tergiversent ; d'autre part, les coutumes loubavitch ne concernent qu'une minorité au sein de la population juive pratiquante ; enfin, le souci qu'a cette femme de l'image qu'elle renvoie à l'extérieur de sa propre communauté (et c'est là le sens du « miroir » du titre) dément les accusations d'autarcie et de partialité communautariste.

Le refus du didactisme comme engagement civique

La concentration sur le corps et la voix de l'acteur s'accompagne d'une redéfinition d'un rapport du théâtre documentaire au spectateur. Il n'est pas question de s'inscrire dans la lignée du didactisme des précédents historiques, y compris les formes militantes plus récentes des années 1960 à 1980. Aucune solution n'est proposée, mais Smith n'en envisage pas pour autant son théâtre comme gratuit, relativiste ou dénué de sens politique. Elle fait en réalité de son scepticisme la matière même de l'efficacité civique potentielle de son théâtre. Elle attribue ainsi à l'acteur une responsabilité sociale : sa tâche consiste à contribuer à la « suspension du jugement et des stéréotypes » (*Twilight*, 7). Si ses pièces sont intimement liées à leur création par Smith et à ses qualités de comédienne, elle encourage leur mise en scène dans d'autres contextes, et notamment leur prise en charge par des amateurs dans des lieux non-théâtraux, à la manière d'un *Lehrstück* brechtien : « La pièce a aussi été créée pour des motifs non-professionnels et non "esthétiques" » (*ibid.*, 6). Elle laisse une grande liberté d'interprétation aux compagnies du moment que l'esprit, plutôt que la lettre, est respecté : « Les costumes, les décors et accessoires peuvent être aussi minimalistes ou aussi ornementaux qu'on le souhaite. [...] Cependant, il est important qu'ils soient aussi spécifiques et individuels que possible afin d'éviter les stéréotypes. » L'efficacité est liée à la prise de conscience par l'acteur, amateur ou professionnel, de la nécessité d'une incarnation radicale : en empruntant la voix de l'autre et en essayant d'y coller au plus près en s'interdisant la possibilité d'une prise de distance, on est censé en retirer une expérience cathartique et transformatrice. On a donc affaire, sinon à un nouveau type de recherche d'effets de nature non-rhétorique, du moins à un contournement des techniques traditionnellement employées par les formes didactiques, grâce à un détour par l'incarnation et un appel à la sensibilité du spectateur. Le rapport au spectacle comme objet transitif est sensiblement le même (avec dans tous les cas, un souci esthétique), mais la méthodologie employée et le résultat attendu diffèrent : dans les deux cas, on a affaire à un spectacle à visée politique, l'un paraissant offrir des solutions claires, l'autre laissant entrevoir la possibilité de changements, sans dispenser de recette pédagogique.

En refusant de tenir un discours sociologique à valeur scientifique ou de modéliser en élevant des exemples au rang d'archétypes, Smith s'attache au contraire à la reproduction exacte de la voix de l'autre. Mais ce qui pourrait passer pour un souci de vérité documentaire reflète en réalité une position éthique, la méticulosité de la transcription allant de pair avec le travail de sape des préjugés et des constructions préexistantes. C'est sans doute de cette déviation par rapport aux modèles à la fois dramatiques et documentaires connus qu'est venu le malentendu critique à propos de l'œuvre de Smith. Malgré la volonté de l'artiste de voir la vie de son œuvre se prolonger au-delà des mises en scène qu'elle a pu en offrir, quitte à modifier considérablement le dispositif scénique, le jury du prix Pulitzer de théâtre¹⁴ (*drama* – c'est-à-dire théoriquement « littérature dramatique ») a disqualifié *Twilight* en 1994, alors que *Fires in the Mirror* avait été finaliste l'année précédente sans que cela ne pose problème. Le jury allait dans le sens de certains lieux communs sur le théâtre documentaire, c'est-à-dire qu'il réduisait l'œuvre à un montage de nature journalistique sans intérêt stylistique, l'auteur étant perçu comme un compilateur sans voix personnelle. Pour invalider la valeur dramatique intrinsèque du texte, l'argumentation du jury met en avant à la fois l'absence de style, arguant que Smith ne pouvait pas être considérée comme l'auteur car elle effectue un montage à partir de paroles qui ne sont pas les siennes, et la préexistence du matériau documentaire¹⁵. Mais une autre objection moins évidente était soulevée : le fait que la pièce relève de la performance,

14. Le prix Pulitzer de *drama* est décerné tous les ans par un jury composé de trois ou quatre critiques de théâtre issus de journaux d'envergure nationale, d'un universitaire et éventuellement d'un dramaturge ancien lauréat du prix. L'habitude veut qu'une pièce, plus qu'un spectacle, soit récompensée, même s'il faut que le texte ait été joué dans l'année pour être éligible. Le jury tend à favoriser les œuvres montées à New York dans des théâtres à la jauge importante (Broadway). La commission du Prix, composée majoritairement de journalistes non-spécialistes de théâtre, n'hésite pas à user de son droit de veto sur la sélection du jury de théâtre, ce qui n'encourage pas les choix trop audacieux.

15. « La langue de la pièce n'est pas inventée mais glanée dans des entretiens, [...] et la pièce n'est pas reproductible par d'autres comédiens car son authenticité repose sur le fait que la comédienne a réalisé ces entretiens. [...] C'était un geste créatif, mais ce n'est pas de la fiction. [...] Le prix doit être remis à quelqu'un qui crée ses propres langues, événement, intrigue, et une progression et une évolution des personnages. » (propos du président du jury rapportés dans le *New York Times* du 22 avril 1994, Bruce Weber.)

qu'elle ne puisse être rejouée par d'autres car son authenticité est liée à la présence de celle qui a effectué les entretiens. C'est reprocher *in fine* à Smith d'avoir joué un rôle majeur dans la conception du spectacle, dans la maïeutique qui a conduit à l'œuvre finale, tout en niant par ailleurs son statut d'auteur. Enfin, le jury refuse d'attribuer le prix à une œuvre dont la démarche créative est reconnue, mais dont l'ancrage fictionnel est absent – contribuant à définir par défaut la littérature dramatique comme le domaine de la fiction, et donc à en exclure les formes documentaires *verbatim* strictes.

Transferts

La réinterprétation que propose Smith de la forme documentaire passe par un déplacement, un décentrement de la présence des marqueurs technologiques (à la fois comme expressions d'un imaginaire et comme éléments d'un dispositif scénique) par rapport aux précédents américains. Cette mise en absence des ressources technologiques, sur lesquelles le discours documentaire des avant-gardes historiques se fondait – y rattachant sa croyance au progrès et son ancrage dramatique marxiste –, coïncide avec un éclatement de la voix auctoriale, point-limite du rejet du didactisme.

Smith situe son originalité dans cette polyphonie (« Je me suis délibérément positionnée face à ce genre de théâtre qui n'a qu'une seule voix. C'est politique, oui. C'est anti-traditionnel, oui. », *ibid.*), dans ce lâcher-prise face à la position d'auteur et à la notion de vérité – même s'il s'agit là encore d'un effet plus que d'une réelle délégation de pouvoir aux autres voix. Envisagée dans le contexte plus large de la scène américaine contemporaine, l'esthétique de Smith peine à trouver des points de comparaison. Le retour au plateau nu, la valorisation du corps et la sujétion concomitante des moyens techniques à l'acteur ont pu conduire à une assimilation du travail de Smith à celui d'un performeur

– alors même que la performance joue sur l'élimination de la notion de personnage et la présentation supposée immédiate du comédien. C'est du côté d'un théâtre expérimental sans velléité documentaire qu'il faut aujourd'hui se tourner pour retrouver une tentative d'adéquation entre la perception du réel et un dispositif scénique présenté comme son prolongement et sa traduction. Pour des artistes comme Elizabeth Le Compte du Wooster Group, Caden Manson du Big Art Group, la présence envahissante de la technologie sur le plateau est destinée à traduire la mentalité d'une génération habituée aux montages frénétiques des media – ce qu'on peut lire comme une illustration d'une vision du monde comme reflet sans référent. La vision en jeu ici n'est toutefois pas en prise avec le monde, puisqu'elle abandonne l'idée de le représenter, mais avec le point de vue, l'état mental de ceux qui observent le monde. On est donc davantage face à une restitution d'impressions, à un constat, qu'à une volonté d'agir sur le monde, ne serait-ce que par le biais d'une prise de conscience – ce qui induit un regard passif sur le réel. Smith, au contraire, continue à postuler l'existence d'une réalité influençable, et réussit un équilibre délicat : optimisme sans naïveté, scepticisme sans cynisme ni gratuité, souci d'efficacité sans didactisme.

Le « théâtre-témoignage » : un théâtre documentaire ?

Jérémy Mahut

Le renouveau du théâtre documentaire, tel qu'on l'observe depuis le début des années 1990 en France et à l'étranger, a fait réapparaître la figure du témoin, déjà présente dans *L'Instruction* de Peter Weiss. Fait nouveau, le témoin, ou témoignage, a pris une telle importance dans certaines pièces de théâtre que de nouvelles appellations ont surgi pour les désigner : le « théâtre-témoignage » en France, le « *witness theatre* », le « *testimonial theatre* » ou le « *theatre of testimony* » dans les pays de langue anglo-saxonne. De nombreuses tentatives ont été faites pour définir le « théâtre-témoignage » et ses équivalents anglais, mais aucune n'a emporté l'adhésion. En France, le terme a commencé par désigner des pièces faisant intervenir des témoins sur scène, puis il s'est peu à peu étendu jusqu'à se confondre totalement avec le théâtre documentaire¹. Pourtant, les approches critiques du « théâtre-témoi-

1. Des témoins présents sur scène (par exemple, dans *Rwanda 94*, création Groupov, Jacques Delcuvellerie, Théâtre de la Place, Liège, 2000), on est passé aux témoins rencontrés par les auteurs mais interprétés sur scène par des acteurs (méthode appliquée pour *Les Yeux rouges*, création Dominique Féret, Nouveau Théâtre de Besançon, 1998), puis aux témoins rencontrés par d'autres et interprétés sur scène par des acteurs (on pense notamment aux spectacles basés sur *La Supplication*, livre de Svetlana Alexievitch (par ex. : *La Prière de Tchernobyl*, création Bruno Boussagol, Lavoisier Moderne Parisien, 1999 ; *La Supplication*, création Stéphanie Loïk, Théâtre de l'Épée de Bois, Paris, 2011), ou sur *La Misère du monde*, ouvrage dirigé par Pierre Bourdieu (par ex. : *France parle*, création Xavier Marcheschi, Studio-théâtre de Stains, 1993 ; *Signes particuliers*, création Alain Timar, Festival

gnage » révèlent la volonté de mettre un nom sur ce qui est d'abord ressenti comme une différence par rapport au théâtre documentaire. À l'heure où on s'interroge sur la résurgence ou la réinvention de celui-ci, il nous semble nécessaire de confronter les approches critiques les plus caractéristiques du « théâtre-témoignage » pour savoir comment est appréhendé son lien avec le théâtre documentaire : s'agit-il d'une forme renaissante ou renouvelée de celui-ci, ou sommes-nous face à un théâtre indépendant ? Nous tenterons, dans un second temps, de lever l'ambiguïté qui demeure attachée au « théâtre-témoignage » en nous appuyant sur des exemples tirés des productions théâtrales allemandes, françaises, anglaises et italiennes.

Approches critiques du « théâtre-témoignage »

L'une des premières, en France, à parler de « théâtre-témoignage » fut Sabrina Weldman, dans un article intitulé « Claque de réalité » (paru en 2001). L'auteure s'appuie sur trois créations récentes – *Rwanda 94*, du Groupov, *Les Ambassadeurs de l'ombre* de Lorent Wanson et *Bag ladies* de Juliette Boutillier – pour poser un certain nombre de questions relatives au témoignage dans le théâtre :

« Théâtre témoignage. Mais que signifie témoigner ? Impossible d'éluder cette question lorsque le matériau sur lequel l'artiste travaille est la réalité. Sautent alors à l'esprit des interrogations autrement prégnantes que si la matière du travail était une fiction. Quelle valeur le metteur en scène veut-il conférer à son témoignage ? [...] Une valeur de preuve comme dans *L'Instruction* de Peter Weiss ? Une valeur de trace

d'Avignon, 1994 ; *Abbas*, création Dominique Fêret, Théâtre Paris-Villette, 1995 ; *Le Jour et la nuit*, création Didier Bezace, Théâtre de la Commune, Aubervilliers, 1998), et enfin aux témoins à l'origine des documents utilisés dans les pièces (par exemple, *Chère Edzia, chers enfants...1939-1944 – Correspondance de la famille Rotgold*, création Pierre Katuszewski, Théâtre des Quarts d'Heure, Paris, 2007).

ainsi que le souhaite Juliette Boutillier quand elle met en scène les “bag ladies” ? [...] À qui les paroles recueillies ont-elles d’abord été adressées ?... Questions préalables auxquelles il est nécessaire de répondre pour savoir d’où l’on parle, à qui et comment, si on a la volonté de faire ce type de théâtre-là [...] »².

On remarque que le « théâtre-témoignage » est désigné comme un « type de théâtre », caractérisé par l’action de témoigner, et par le fait de ne pas être une fiction. Or, les trois pièces qui font l’objet de l’article sont des pièces où les auteurs/metteurs en scène sont allés s’entretenir avec des témoins pour faire entendre leurs voix sur scène, méthode quelque peu différente de celle pratiquée dans le théâtre documentaire de Peter Weiss, où l’auteur assistait en spectateur aux témoignages recueillis par d’autres. On comprend dès lors l’appellation « théâtre témoignage », et la volonté de définir l’action de témoigner, comme une prise en compte de la nouveauté apportée par ces pièces. Cependant, l’auteur surprend en évoquant le témoignage du metteur en scène plutôt que celui du témoin. Cette perspective rend la référence à Peter Weiss ambiguë : quel témoignage fait valeur de preuve dans *L’Instruction* ? Est-ce celui de Peter Weiss, autrement dit l’œuvre qu’il a créée, ou celui des témoins du procès ? La conclusion de l’article renforce le sentiment de confusion en juxtaposant « théâtre-témoignage » et « théâtre documentaire » : « Oui, la réalité est irreprésentable. Pourtant, le théâtre documentaire, le théâtre témoignage joue [*sic*] les contorsionnistes pour amener cette réalité sur scène, quitte à se confronter aux limites de la représentation, à en éclater les codes »³. Si le début de l’article porte à croire que nous avons affaire à un nouveau « type de théâtre », le « théâtre-témoignage », singularisé par une nouvelle approche du témoignage, la référence à Peter Weiss et la conclusion font en revanche penser qu’il n’existe pas de réelle différence entre le « théâtre-témoignage » et le théâtre documentaire.

Dans un article intitulé « The ‘Broken Tradition’ of documentary Theatre », paru en 2009 dans l’ouvrage *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Derek Paget va un peu plus loin, prenant acte de la nouveauté introduite par le témoin dans les productions anglaises ré-

2. Sabrina Weldman, « Claque de réalité » in *Mouvement*, N°11, janvier 2001, p. 60

3. *Ibid.*

centes. Le « théâtre-témoignage » demeure, selon lui, un théâtre documentaire, mais il s'agit d'un théâtre documentaire renouvelé :

« Les auteurs et les artistes se tournent de plus en plus vers les témoins pour authentifier leurs vérités. Le théâtre documentaire, en tant que « Nouveau Documentaire » est d'abord un théâtre dans lequel la *rhétorique du témoin* domine »⁴.

La question que nous sommes en droit de poser est de savoir si le théâtre documentaire peut désigner des pièces où la rhétorique du témoin domine. En effet, le théâtre documentaire, de par son nom et la définition donnée par Peter Weiss⁵, est d'abord un théâtre dans lequel la rhétorique de l'auteur/metteur en scène domine : de par son nom, parce que le document nécessite d'être interprété pour exprimer un message, tâche dévolue à l'auteur/metteur en scène ; mais aussi de par la définition donnée par Peter Weiss, parce qu'il apparaît très clairement dans les déclarations de ce dernier que le théâtre documentaire est un théâtre dont l'auteur/metteur en scène est le maître d'œuvre, ce qui implique une domination de sa propre rhétorique. À défaut d'être expliquée, l'association faite par Paget entre le théâtre documentaire et un théâtre dominé par la rhétorique du témoin est paradoxale.

Weldman et Paget présentent le « théâtre-témoignage », le « *theatre of testimony* » et le « *testimonial theatre* » comme des appellations qui n'impliquent pas un changement de paradigme par rapport au théâtre documentaire. Cependant, le rapprochement qu'ils effectuent entre le « théâtre-témoignage » et le théâtre documentaire n'est pas sans incidence sur la définition de ce dernier : Derek Paget théorise un *nouveau* théâtre documentaire amputé des deux principales caractéristiques de l'ancien, à savoir la domination du document et celle de la rhétorique de

4. Paget s'appuie sur des pièces de théâtre *verbatim*, théâtre qu'il définit comme basé sur des entretiens avec des témoins. À la différence de S. Weldman, il ne conçoit pas l'auteur/metteur en scène comme un potentiel témoin. Voir Derek Paget, « The 'Broken Tradition' of documentary Theatre », in Alison Forsyth et Chris Megson (eds.), *Get Real : Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 235.

5. Voir Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs* [1967], traduit par Jean Baudrillard, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 7-15.

l'auteur/metteur en scène ; et Sabrina Weldman fait de l'auteur/metteur en scène un potentiel témoin, attitude inverse de celle d'un auteur de théâtre documentaire, qui est censé chercher la vérité non en lui-même mais en dehors de lui, dans les documents. Ces redéfinitions sont problématiques car elles contredisent les bases mêmes du théâtre documentaire. On se demande, dès lors, s'il ne faudrait pas mieux envisager le « théâtre-témoignage » comme un théâtre indépendant du théâtre documentaire, capable d'entretenir un rapport dialectique avec lui, plutôt que synonyme d'un théâtre documentaire vidé de sa substance.

Certains auteurs semblent suivre cette voie en utilisant le terme « théâtre-témoignage » pour désigner un théâtre différent du « théâtre documentaire ». Ainsi, Yvette Hutchison, auteure d'un article intitulé « Verbatim Theatre in South Africa »⁶, parle de « *testimonial theatre* » pour évoquer deux pièces sud-africaines : *The Story I am about to Tell*, du Khulumani Support Group, où les vrais témoins sont sur scène pour raconter leurs expériences ; et *Ubu and the Truth Commission*, de Jane Taylor, qui comporte des témoignages prononcés lors de la Commission de Vérité et de Réconciliation. Selon Hutchison, la « différence la plus significative » entre ce théâtre et le théâtre *verbatim* anglais, européen et nord-américain réside dans le mélange entre réel et fiction⁷. Notons que, pour l'auteure, le théâtre *verbatim* est le terme utilisé aujourd'hui, au Royaume-Uni, pour désigner le théâtre documentaire⁸. D'autre part, Yvette Hutchison indique que de nombreux artistes et universitaires considèrent que « les concepts qui fondent la forme du théâtre *verbatim* sont étrangers au contexte sud-africain »⁹. Bien que l'article soit des-

6. Yvette Hutchison, « Verbatim Theatre in South Africa », in *Get Real : Documentary Theatre Past and Present*, *op. cit.*, p. 209-223.

7. En effet, les témoignages sont encadrés dans les deux pièces par un cadre fictionnel. Dans la première, des acteurs, aux côtés des témoins qui racontent leur vraie histoire, jouent des personnages au sein d'une histoire qui met en relief les problèmes liés à la Commission de Vérité et de Réconciliation. Dans la seconde, les témoignages sont intégrés à une adaptation de la pièce *Ubu Roi*, censée pointer les difficultés de la réconciliation. (Voir « Verbatim Theatre in South Africa », *op. cit.*, p. 216-218).

8. Si le théâtre *verbatim* est toujours considéré comme du théâtre documentaire au Royaume-Uni, les avis divergent concernant sa définition exacte. Il est, le plus souvent, assimilé à une forme de théâtre documentaire, et non au théâtre documentaire en général comme semble le penser Y. Hutchison.

9. « Verbatim Theatre in South Africa », *op.cit.*, p. 211.

tiné à rapprocher le théâtre sud-africain du théâtre *verbatim*, et donc du théâtre documentaire, l'auteure est forcée d'admettre que nous sommes en présence de deux théâtres distincts. Le « *testimonial theatre* », qui est selon elle le théâtre sud-africain qui se rapproche le plus du théâtre *verbatim*/documentaire, demeure différent de ce dernier de par son rapport à la vérité : alors que dans le théâtre *verbatim*/documentaire, la vérité dépend du caractère non fictionnel des documents, elle peut, dans le « *testimonial theatre* », bénéficier de la même légitimité au travers de la fiction.

Si Yvette Hutchison sépare le « théâtre-témoignage » du théâtre documentaire en opposant des critères géographiques et culturels, d'autres parviennent au même résultat par la méthode inverse, c'est-à-dire en transposant le théâtre sud-africain dans le contexte occidental. C'est en tout cas le sens des propos tenus par Emily Mann, dramaturge étasunienne qui crée des pièces à partir d'entretiens qu'elle réalise avec des témoins¹⁰. Elle préfère, en effet, que l'on parle de son théâtre comme d'un « *theatre of testimony* » plutôt que d'un « *documentary theatre* », expliquant sa préférence par une rencontre avec Barney Simon, co-fondateur du Market Theatre de Johannesburg, qui lui a appris que ce type de théâtre était « traditionnel »¹¹ en Afrique du Sud, et qu'il répondait à cette appellation. Cette préférence n'implique pas, chez Emily Mann, une totale opposition au théâtre documentaire. En effet, elle indique qu'elle a toujours pratiqué une forme documentaire « pure », c'est-à-dire représentant « des personnes s'exprimant avec leurs propres mots »¹², forme qui, selon elle, se distingue du « *docudrama* », accusé de faire un amalgame entre fiction et documentaire. Ces positions sont en contradiction avec ce qu'Yvette Hutchison nous dit du théâtre sud-africain, qui mêle volontiers réel et fiction, théâtre qui inclut celui de Barney Simon. Comment expliquer ce paradoxe ? Il y a tout lieu de penser que pour Emily Mann, le « *theatre of testimony* » désigne avant tout une

10. Elle représente la première pièce de ce type, *Annula Allen : Autobiography of a Survivor*, basée sur des entretiens avec une femme rescapée des camps, en 1974.

11. Cf. Alexis Greene, « Interview with Emily Mann », in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. XIV, N°2, Spring, 2000, p. 81. Sur le net : <<https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/3340/3269>> (consulté le 28.02.13).

12. *Loc. cit.*

méthode. En effet, elle partage avec Barney Simon le fait de s'entretenir avec des témoins pour créer ses pièces. De plus, les deux auteurs considèrent le témoin comme un vecteur de vérité, vérité qu'ils sont attachés à respecter. La seule différence entre les deux théâtres réside donc dans la manière dont on respecte la vérité du témoin, différence qui est la même que celle constatée par Yvette Hutchison entre le théâtre sud-africain et le théâtre documentaire. Par conséquent, ce qui constitue un facteur de différenciation entre le théâtre sud-africain et le théâtre documentaire pour Yvette Hutchison, c'est-à-dire le mélange entre le réel et la fiction, n'empêche pas Emily Mann, malgré son aversion pour l'amalgame entre documentaire et fiction, de se sentir plus proche du « *theatre of testimony* » sud-africain que du théâtre documentaire. Dès lors, on peut supposer que, pour Emily Mann, la méthode consistant à rencontrer les témoins différencie davantage le « théâtre-témoignage » du théâtre documentaire que le mélange entre réel et fiction.

Bien que ne théorisant pas un « théâtre-témoignage » différent du théâtre documentaire, Yvette Hutchison et Emily Mann évoquent deux facteurs qui pourraient plaider pour une indépendance du théâtre-témoignage vis-à-vis du théâtre documentaire : un facteur qu'on pourrait appeler philosophique, et un autre qui serait davantage méthodologique. Le facteur méthodologique semble moins contestable que le facteur philosophique car, s'il est vrai, comme le dit Hutchison, que la tradition philosophique en Europe, depuis les Lumières, accorde la plus grande valeur à la « preuve empirique »¹³ pour valider une vérité – s'opposant en cela à la philosophie africaine, pour laquelle le récit fictionnel transmet le même degré de vérité – le théâtre-témoignage semble marquer un tournant, déjà amorcé dans les autres domaines de nos sociétés¹⁴. Ainsi, en privilégiant le témoin sur le document, le « théâtre-témoignage » occidental se dirige vers une vérité empreinte d'une plus grande subjectivité. À l'inverse, en faisant appel à des témoins réels, le « théâtre-témoignage » sud-africain semble accorder une place plus importante qu'il ne le faisait auparavant à la preuve empirique. Le « théâtre-témoignage » marque donc, selon nous, un rappro-

13. « Verbatim Theatre in South Africa », *op.cit.*, p. 211.

14. Voir, entre autres, les travaux d'Anette Wieviorka (*L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998) et de Carlo Ginzburg (*Un Seul témoin* [1992], Paris, Bayard Éditions, 2007).

chement philosophique entre les théâtres sud-africains et occidentaux, et non un modèle de différenciation. Un projet universitaire, mené par les MSH de Caen, Poitiers et Toulouse, en partenariat avec l'université de Tel Aviv, de 2002 à 2005, intitulé « programme témoignage », accreditte notre théorie en constatant la « valorisation » grandissante du témoignage dans les sociétés occidentales contemporaines¹⁵. Le rapport final fait d'ailleurs lui-même mention du « théâtre-témoignage », dont il décrit la méthode : « Dans le théâtre-témoignage, le choix de la présence physique ou de l'absence du témoin pose la question de ce qui est représenté ou représentable. Les témoins peuvent monter sur scène, présentant la réalité nue et radicale, ou bien être relayés par le corps et la personne de l'acteur qui tente alors de porter les mots et les gestes du témoin »¹⁶. La piste de la méthode, relative à la participation du témoin dans le processus de création, semble donc plus prometteuse que la piste philosophique pour envisager un « théâtre-témoignage » différent, voire indépendant, du théâtre documentaire.

Les approches critiques du « théâtre-témoignage » font apparaître, comme nous l'avons vu, des positions extrêmement différentes, positions qui ne permettent pas de dire si le « théâtre-témoignage » est un théâtre documentaire résurgent, renouvelé, ou s'il est indépendant du théâtre documentaire. L'hétérogénéité des approches dépend moins de la diversité des pièces que de la façon dont est appréhendé le rôle joué par le témoin. En effet, un modèle domine largement parmi les pièces qui font l'objet de ces approches critiques : celui où des auteurs rencontrent des témoins en amont de la création théâtrale. Cette caractéristique, qui semble justifier l'existence de l'appellation « théâtre-témoignage », semble aussi être la source de la confusion entre le « théâtre-témoignage » et le théâtre documentaire. Puisque les approches critiques ne nous permettent pas de déterminer les enjeux de cette méthode, nous proposons d'en cerner les contours en nous appuyant sur quelques déclarations d'auteurs ainsi que sur leurs mises en pratique.

15. « Rapport sur le projet ACI/ Réseau des MSH : Le Témoignage. MSH Caen, Toulouse, Poitiers », juin 2007, p. 7. Sur le net : <<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/files/aciTemoignage.pdf>> (consulté le 28.02.13).

16. *Ibid.*, p. 36.

Le rôle du témoin : un facteur de différenciation ?

Le choix de rencontrer des témoins est d'abord, pour les auteurs, une méthode destinée à obtenir des informations sur le réel. En ce sens, le but qu'ils s'assignent est le même que pour les auteurs de théâtre documentaire. La rencontre, cependant, ne pourrait être remplacée par un travail sur des documents. Trois exemples démontrent l'importance qu'elle revêt aux yeux des auteurs. David Hare, auteur de *The Permanent Way*, pièce représentée en 2003 au Theatre Royal de York, reconnaît qu'il lui arrive d'écrire ce que le témoin a voulu dire, à la place de ce qu'il a dit réellement. Cette démarche, qui passerait pour une falsification aux yeux d'un auteur de théâtre documentaire, est légitimée par la relation nouée entre l'auteur et le témoin. La relation instaurée par la rencontre permet à l'auteur de contacter le témoin une fois la pièce écrite, et de lui dire : « Voici comment je vais vous représenter, ce que je vais vous faire dire. Êtes-vous d'accord avec ce que j'ai écrit ? »¹⁷. Il indique que « beaucoup de personnes répondent, satisfaites : « Oui, c'est ce que je voulais dire, je ne l'ai simplement pas exprimé comme cela »¹⁸. L'auteur assume cette part d'interprétation qui fait, selon lui, la différence entre l'artiste et le journaliste. Un autre exemple nous est livré par Robin Soans, auteur de *The Arab-Israeli Cookbook*, pièce représentée en 2004 au Gate Theatre de Londres. Sur scène, des témoins juifs et arabes, interprétés par des acteurs, racontent ce qu'est leur quotidien, ainsi que des situations de leur passé. Tout en témoignant, ils cuisinent et expliquent les recettes qu'ils ont choisies. L'auteur explique qu'il a fait quatre à cinq entretiens par jour pendant deux semaines et demie en Israël, demandant aux témoins de cuisiner des recettes. Le fait de les inciter à exécuter des gestes quotidiens, ajouté au refus de les enregistrer pour ne pas les déstabiliser, permet à l'auteur de se plonger dans un environnement « authentique ». Robin Soans ne conçoit pas le témoignage indépendamment des conditions dans lesquelles il est

17. David Hare, « David Hare on The Permanent Way », sur le net : <<http://microsites.nationaltheatre.org.uk/8304/platform-papers/david-hare-on-the-permanent-way.html>> (consulté le 28.02.13).

18. *Ibid.*

émis, conditions garantes de l'authenticité que l'on doit ressentir lors de la représentation. La rencontre est indispensable pour que l'auteur puisse s'imprégner du témoignage dans sa totalité, c'est-à-dire avec les gestes, les tonalités, les bruits, les odeurs et les goûts qui ont accompagné le témoignage¹⁹. Cette conception de la rencontre se retrouve dans les déclarations d'Ascanio Celestini. Auteur de *Fabbrica*, pièce représentée en 2002 au festival de Benevento Città, Celestini a rencontré des mineurs, des ouvriers et des paysans qui étaient actifs dans les années 1940-1960, pour ensuite adapter leurs témoignages sous la forme d'un conte visant à retracer l'histoire industrielle de l'Italie. L'auteur, ayant suivi une formation d'anthropologue, justifie la rencontre avec les témoins par la nécessité de l'observation et la rigueur de l'entretien :

« Pour la plupart des ouvriers, il n'y a jamais eu de moment pendant lequel leur travail était décrit par des paroles. Le corps même mémorisait le travail. C'est pour cela qu'au moment où on demande à un ouvrier de raconter son propre travail, il est déstabilisé parce que le travail il l'a toujours réalisé sans beaucoup en parler. Alors plus que de raconter son travail, cet ouvrier commence à effectuer les gestes que la mémoire de son corps connaît et reconnaît. [...] Pour récupérer la mémoire d'un ouvrier, d'un mineur, vous devez le conduire à se souvenir de ce qu'il a vu, vous ne devez pas lui demander de raconter. Aux ouvriers, je ne pose pas de questions directes sur le travail. Je commence par leur demander "Où habites-tu ?" Puis, je leur demande de parler du temps, des fêtes de manière à ce qu'ils retrouvent progressivement le souvenir »²⁰.

L'auteur ajoute qu'il « ne trouve pas la langue du travailleur dans les mots mais dans le regard »²¹. Les propos de David Hare, de Robin Soans et d'Ascanio Celestini, montrent que la rencontre avec le témoin est fondamentale dans leur travail. Être en relation d'humain à humain, sans l'intermédiaire d'un média, est une posture à la fois éthique et politique ; manière de dire que tous les sens doivent être réquisitionnés pour connaître et comprendre l'autre, que les mots ne sont pas suffisants, que le témoin doit être respecté, et que sa subjectivité est indispensable pour

19. Voir Robin Soans, *The Arab-Israeli Cookbook*, Twickenham, Aurora Metro Press, 2004, p. 7-10.

20. Ascanio Celestini, cité dans « Parole d'auteur », in *Être intime / Être public : Charles Tordjman, dix-huit ans de théâtre à La Manufacture*, CDN Nancy Lorraine, 1992-2009, *Alternatives Théâtrales*, Hors série N°6, 2009, p. 91-93.

21. *Ibid.*, p. 92.

se rapprocher de la vérité. Les auteurs se différencient ainsi du théâtre documentaire, où l'auteur accède aux informations par l'intermédiaire d'un média (livres, journaux, comptes-rendus, enregistrements sonores et vidéos...) ou d'un médiateur (juges, avocats...), revendiquant une part d'objectivité dans la présentation de documents qui ont été créés par d'autres.

En dirigeant les entretiens avec les témoins, les auteurs prennent un risque que ceux de théâtre documentaire ne prennent pas : celui d'être accusés de façonner le témoignage en amont, de travestir la vérité en influençant le témoin. À cette critique qui leur est souvent faite, les auteurs répondent par le rôle actif que le témoin a sur la création théâtrale. En effet, s'il est vrai que la rencontre permet aux auteurs de devenir, en quelque sorte, co-auteurs des témoignages, elle a aussi pour effet de rendre les témoins co-auteurs des pièces. Contrairement aux témoignages utilisés dans le théâtre documentaire, les témoignages sont ici conçus pour le théâtre. Les témoins passent d'un rôle passif à un rôle actif car ils ont conscience de s'adresser, par le truchement de l'auteur, à un public de théâtre. Ainsi, représenter l'entretien sur scène n'est plus seulement reconstituer un événement passé, comme lorsque Peter Weiss représente le procès de Frankfurt, c'est aussi représenter l'événement présent, la pièce en train de se faire. Cela permet à des auteurs comme Dominique Féret de montrer dans la pièce *Les Yeux Rouges* la répartition des rôles entre l'auteur et le témoin dans le processus de création. L'auteur s'entretient tour à tour avec des ouvriers qui ont participé aux événements de Lip dans les années 1970. Les mots, prononcés par des acteurs, sont exactement ceux que l'auteur et les témoins ont prononcés, permettant au public de reconnaître l'influence mutuelle qui donne naissance au texte.

Si la plupart des auteurs limitent le rôle des témoins à cette co-création du texte, certains vont jusqu'à autoriser les témoins à agir sur la mise en scène. C'est le cas dans *Radio Muezzin*, par exemple, pièce de Stefan Kaegi, représentée en 2008 au Caire. L'auteur a demandé à quatre muezzins du Caire de venir expliquer sur scène en quoi consistait leur métier et quel avait été leur parcours de vie. Les témoins ont accepté à condition qu'ils ne se fassent pas applaudir par le public, qu'on ne les fasse pas jouer à des jeux sur scène, qu'ils n'aient pas à montrer leurs

pieds au public... Toutes ces conditions, faisant partie du contrat entre l'auteur et les témoins, sont diffusées à un moment de la pièce sur des écrans vidéo. Le fait d'avoir un rapport direct avec les témoins oblige donc les auteurs à partager avec eux leur souveraineté sur la création. Les témoins jouissent, grâce à cette méthode, d'une liberté dont ils ne disposent pas dans le théâtre documentaire : ils peuvent adapter leur parole au public de théâtre, valider l'interprétation des auteurs, s'opposer à leur interprétation, ou encore influencer les auteurs dans leurs choix de mise en scène. Le rôle actif des témoins permet donc aux auteurs de retourner la critique contre le théâtre documentaire : s'ils reconnaissent qu'ils prennent le risque d'agir sur la vérité en rencontrant les témoins, ils considèrent que le théâtre documentaire prend un risque plus grand en sortant les documents de leur contexte. Par ailleurs, en autorisant le témoin à prendre part à la création, les auteurs délivrent un message politique : celui d'une conception démocratique du théâtre, opposée à la conception autocratique dont le théâtre documentaire est un exemple.

Les propos des auteurs, ainsi que leurs mises en pratique, montrent que la méthode visant à rencontrer des témoins implique de véritables différences entre leur théâtre et le théâtre documentaire. La virtualisation de l'information et la montée en puissance, tout au long du XX^e siècle, des mass media (cinéma, télévision), en concurrence directe avec le théâtre, ont incité les auteurs à se tourner davantage vers ce qui fait la particularité du théâtre : son caractère vivant. La rencontre avec le témoin signe un changement de modèle vis-à-vis du théâtre documentaire : il ne s'agit plus, pour les auteurs, de s'appuyer sur des media (cinéma, presse) pour étayer leur propre idéologie, de chercher dans le réel les outils dont ils ont besoin ; mais, au contraire, de propager les vérités des autres, celles des témoins, indirectement celles du public, en proposant le théâtre comme outil de diffusion, seul capable de représenter le réel dans toutes ses dimensions sensorielles. Alors que dans le théâtre documentaire la seule fonction du témoin était d'apporter un témoignage, avec la même passivité qu'un document, le témoin remplit dans ces pièces un rôle beaucoup plus actif : il peut être considéré comme un co-auteur des textes, allant parfois jusqu'à agir sur la mise en scène des pièces. Ainsi, ce théâtre tente de produire un effet sur le public différent du théâtre documentaire, espérant l'impliquer en ayant donné un rôle actif à une personne issue de son monde (en opposition à celui du théâtre), le responsabiliser en le faisant devenir à son tour

témoin (puisqu'il sait que le témoin s'adresse, directement ou indirectement, à lui), et lui proposer un modèle démocratique, où la vérité se discute dans un rapport d'égalité, et non s'impose par une figure de pouvoir, figure avec laquelle l'auteur/metteur en scène de théâtre documentaire pouvait parfois être confondu.

En choisissant de travailler avec des témoins plutôt que sur des documents, la majorité des auteurs de « théâtre-témoignage » explorent, selon nous, une autre voie que celle du théâtre documentaire. Conscients de cette nouveauté, certains auteurs, comme Jacques Delcuvellerie²², ou critiques, comme Carol Martin²³, ont introduit le concept de « document vivant ». Outre le fait que cette association est oxymorique, le propre d'un document étant d'être immuable pour pouvoir être interprété, elle nous paraît dommageable d'un point de vue heuristique. En effet, le document commence tout juste à perdre, dans les sociétés occidentales, le statut hégémonique dont il bénéficiait jusqu'ici en tant que source de vérité²⁴. Il serait regrettable qu'au moment où les historiens commencent à reconnaître la subjectivité du témoin non comme un obstacle à la vérité mais comme son complément indispensable, le théâtre suive une voie inverse en confondant le témoin et le document. Par ailleurs, cette confusion renforcerait celle qui existe déjà entre les

22. J. Delcuvellerie, « Réel, fiction, hallucination : le combat avec l'ange », in Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire (dir.), *Écritures théâtrales et usage du document*, *Études Théâtrales*, N°50, Centre d'Études Théâtrales, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, juillet 2011, p. 137.

23. Même si Carol Martin n'utilise pas directement le terme « document vivant », c'est ce qui ressort de son article (voir ci-dessous), où elle explique que notre conception du document doit évoluer car la société postmoderne implique une dématérialisation de l'information. Elle écrit : « La conception occidentale, traditionnelle, du document en tant qu'objet matériel – qu'il s'agisse d'un écrit, d'une photographie, d'une vidéo, etc. – que l'on peut archiver, est défaite par l'implosion du réel, par le direct, le simulé et le médiatisé. La notion du document matériel comme unique source de vérité et de continuité a, de plus, été mise à mal par les études sur la performance, notamment par celle de Richard Schechner, montrant que les cultures orales et postmodernes partagent de nombreuses caractéristiques, » [Nous traduisons]. (Carol Martin, « Living Simulations : The Use of Media in Documentary in the UK, Lebanon and Israel », in *Get Real : Documentary Theatre Past and Present*, A. Forsyth, C. Megson (eds.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 82-83).

24. Voir l'ouvrage d'A. Wieviorka (*L'Ère du témoin*, *op.cit.*), à propos du développement récent de l'Histoire orale comme discipline.

pièces de « théâtre-témoignage » basées sur des témoignages qui ont la forme de documents, et celles qui sont basées sur des échanges avec des témoins. Or, il serait souhaitable que le « théâtre-témoignage » bénéficie d'une véritable définition, à même de séparer des pièces dont la philosophie, la méthodologie et les effets sur le public sont si différents.



3. Formes contemporaines : vers la pluridisciplinarité

Dispositifs théâtraux documentaires et expériences participatives :

le « Théâtre total » et Rimini Protokoll

Anyssa Kapelusz

Cet article a pour projet de confronter deux conceptions du rapport scène-salle : l'une appartenant au modèle historique de théâtre documentaire, mis en œuvre par Erwin Piscator ; l'autre renvoyant à sa réinterprétation immédiatement contemporaine. Des convergences autour du lien entretenu avec le public y sont en effet repérables. Depuis le début du XX^e siècle jusqu'aujourd'hui, des pratiques théâtrales désignées comme « documentaires » ont en commun de favoriser, par leurs dispositifs, une relation de partenariat entre les deux pôles du théâtre. Celle-ci se fonde sur l'intégration du tiers spectateur, voire sa *participation* au cours de l'événement ; une idée qui constituera le fil rouge de cette étude. Trois propositions seront examinées, qui ont pour ambition de mettre en action et de faire participer les spectateurs, selon des modalités distinctes et qu'il faudra préciser.

Au cours des années 1920, le projet utopique de Théâtre total imaginé par Erwin Piscator et Walter Gropius s'appuie sur une structure immersive intermédiaire, qui a pour fonction de rapprocher le public du plateau et, plus encore, de l'immerger dans l'action scénique ; ce réaménagement de l'espace théâtral répondant à l'ambition politique de Piscator. En matière de participation des spectateurs, le Théâtre total peut donc servir de référence historique, qu'il s'agira de mettre en parallèle avec deux créations très récentes du collectif germano-suisse

Rimini Protokoll : *Call Cutta in a box*¹ et *Best Before*². Elles offrent aux spectateurs de prendre physiquement part à l'action scénique, en actualisant un processus selon des règles préalablement définies – le fameux « protocole ». Rimini Protokoll pousse à son acmé l'association entre les deux entités théâtrales, jusqu'à les confondre. Par ce biais, les trois metteurs en scène entendent interroger la dimension expérientielle de la perception spectaculaire, dont ils stimulent volontairement les effets au moyen de formes « jouables ». Précisons-le d'emblée, leurs projets documentaires s'élaborent dans un contexte de « crise des grands récits ».

Cette approche comparative a pour but de mettre en regard trois dispositifs qui, chacun à leur manière, bouleversent le principe de césure entre l'espace scénique et l'espace de la réception, et éclairent différentes modalités de participation. Il faut ajouter que l'emploi du terme « dispositif » permet d'insister sur l'articulation entre la structure scénique et son appréhension par le public. Il réfère à un agencement singulier d'éléments hétérogènes, qui engage la constitution d'une expérience spectaculaire spécifique³. L'examen de ces dispositifs permet de montrer la façon dont les théâtres documentaires inventent leur rap-

-
1. *Call Cutta in a box*, création du collectif Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel), présentée dans le cadre du KunstenFestivaldesarts, Bruxelles, mai 2008. Voir sur le net [en anglais] : <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_2766.html> (consulté le 24.02.13).
 2. *Best before*, création du collectif Rimini Protokoll (H. Haug, S. Kaegi), présentée à la Gaîté Lyrique, Paris, mars 2011. Voir sur le net [en anglais] : <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_4397.html> (consulté le 24.02.13).
 3. « Le terme de dispositif, en art, pourrait se traduire doublement par ce qui procède à la fabrique de l'œuvre (l'ensemble des éléments et matériaux qui y concourent ; mais encore par ce qui participe de son existence même dans sa rencontre avec le public. À ce second niveau, le dispositif transcende la part matérialiste de l'œuvre de la fabrique de l'objet pour se prolonger dans ce que l'on pourrait nommer la fabrique d'une expérience esthétique. » Claire Lahuerta, « Les dispositifs d'attraction/répulsion en art. La plasticité, du mot à la forme », in Christophe Bardin, Claire Lahuerta, Jean-Mathieu Meon (dir.), *Dispositifs artistiques et culturels*, Lormont, Éditions le bord de l'eau, 2011, p. 53. Nous renvoyons également à la définition du terme et à l'étude de ses usages dans le champ des pratiques théâtrales contemporaines, que nous avons développées dans notre thèse de doctorat : Anyssa Kapelus, *Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain*, thèse de doctorat effectuée sous la direction du professeur Joseph Danan, soutenue le 11 décembre 2012, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

port particulier au spectateur, dans un contexte précis et selon des stratégies formelles différenciées.

Participation et Théâtre total

Dès la fin du XIX^e siècle, les tentatives de réagencement du cadre théâtral répondent à la volonté d'en découdre avec le modèle canonique du théâtre à l'italienne. Rappelons que, depuis son apparition au XVII^e siècle, celui-ci organise la stricte séparation entre la salle – structurée de manière hiérarchique – et la scène-tableau. Cette dernière est agencée selon les règles illusionnistes de la perspective picturale, à partir d'un point de vue central. La remise en cause de la boîte optique et de l'organisation du corps social dans la salle, se développe avec les grandes réformes scéniques du XX^e siècle. Certaines d'entre elles chercheront à annuler la distance entre l'espace de représentation et celui de sa réception, par le biais de structures sphériques ou immersives⁴. Au cœur de ce mouvement, Walter Gropius conçoit, au milieu des années 1920, une restructuration de l'espace théâtral permettant de servir le projet politique et artistique d'Erwin Piscator. Le metteur en scène s'oppose au primat esthétique de l'art, auquel il attribue également une fonction didactique :

« Je commençais aussi à voir clairement la mesure dans laquelle l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande, d'éducation »⁵.

4. Voir Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », in *Agôn* [revue en ligne], dossier N°3 : *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*. Article « Déborder les frontières », sur le net : <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559>> (consulté le 24.02.13).

5. Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 27.

Le théâtre documentaire qu'il invente suppose donc la mise en place d'une stratégie éducative et idéologique, et sous-tend l'idée d'activation et de participation du public. Cette dernière se trouve intégrée à l'utopie architecturale imaginée avec Gropius, en 1927. Le dispositif du Théâtre total (*Totaltheater*) supprime la rampe – réelle ou symbolique – entre la scène et la salle, et opère le rapprochement du public et de l'action scénique. « Faire participer le spectateur plus qu'auparavant à l'action scénique »⁶, et ce, grâce à une reconfiguration de l'espace théâtral, c'est là tout l'enjeu d'un programme architectural que Gropius résume ainsi :

« Un instrument théâtral d'une grande perfection technique, [qui visait] à donner satisfaction aux exigences de divers metteurs en scène et devai[t] permettre d'obtenir le maximum de participation active du spectateur en donnant à l'action scénique la possibilité d'agir plus fortement sur lui. »⁷

L'intention de l'architecte consiste, en premier chef, à développer les possibilités offertes aux metteurs en scène. En effet, la mise en scène conditionne l'intégration du spectateur et favorise son activation intellectuelle, tout en renforçant le sentiment de communion du public. Le Théâtre total s'appuie sur un agencement scénographique modulable, qui permet de recréer trois types de structures scéniques, désignées comme « modèles » du théâtre occidental par Gropius : l'amphithéâtre grec, l'arène romaine et la boîte optique à l'italienne. Ainsi, l'espace entier peut être reconfiguré au gré des désirs des metteurs en scène, avant ou pendant la représentation. Le fondateur du Bauhaus affirme que ces transformations auront un impact important sur le public : « an audience will shake off its inertia when it experiences the surprise effect of space transformed »⁸. Gropius et Piscator, influencés par le cinéma et ses potentialités illusionnistes, prévoient l'ajout de douze systèmes de projection autour de la salle, permettant l'immersion des spectateurs dans l'image filmée. Enfin, plusieurs couloirs répartis dans les gradins et autour d'eux s'offrent à la circulation des acteurs et au déplacement

6. Walter Gropius cité par E. Piscator, *op. cit.*, p. 129.

7. *Ibid.*, p. 130.

8. « Le public sortira de son inertie quand il fera l'expérience surprenante de la transformation d'un espace. », W. Gropius, *The Theater of the Bauhaus*, Middleton, Weyeslan University Press, 1967, p. 12 [Nous traduisons].

de l'action scénique, au milieu du public. Par conséquent, le Théâtre total s'inscrirait dans cette tendance qui se développe depuis la fin du XIX^e siècle, dans laquelle le rapport scène-salle se fonde, non pas sur l'exclusion du tiers spectateur, comme le veut le modèle du quatrième mur promu par Diderot, mais sur l'association ou le partenariat entre les deux entités :

« Toutes les codifications implicites et explicites de la représentation, dans leurs variations successives au fil des siècles, visaient à contrôler la dynamique imprévisible, donc redoutable, du public. Ce qui semble s'être récemment transformé, c'est la conception du « partenariat » unissant la salle et la scène. L'une des méthodes utilisées pour prendre avec douceur le contrôle de la situation est d'intégrer le spectateur à la machine théâtrale, de l'attacher au lieu, au groupe, à l'univers de la scène ».⁹

On ne peut mesurer l'efficacité d'une telle utopie scénographique, ce théâtre immersif n'ayant jamais vu le jour. Toutefois, il nous intéresse dans la mesure où une modalité spécifique d'activation du public y est envisagée, en lien avec un projet politique. Ainsi, la participation chez Piscator et Gropius s'ancre dans la proximité entre la scène et la salle, et correspond à une implication intellectuelle accrue par la puissance captivante de la mise en scène. Le projet organise le débordement de la représentation hors du cadre de la boîte noire, venant stimuler l'intellection du spectateur et, potentiellement, son engagement. Cependant, aucune mobilisation physique n'est encore envisagée, comme cela sera le cas après les années 1960, notamment sous l'influence des pratiques de performance.

9. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un espace accidenté », in *Agôn* [revue en ligne], dossier N°2 : *L'accident*, sur le net : <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076>> (consulté le 24.02.13).

Un théâtre documentaire de l'individu et de la relation

Si la question de la participation du spectateur est liée au théâtre documentaire depuis ses origines, elle s'appréhende différemment à mesure de l'évolution des pratiques. David Lescot observe que les formes historiques élaborées par Piscator et Weiss ont laissé la place à « un théâtre documentaire de l'individu, de l'existentiel, du symbole ou du sentiment [...] qui entrerait en contradiction avec ses prédécesseurs »¹⁰ ; un théâtre centré sur l'expérience et la relation, qui rejette toute ambition idéologique et totalisante. Cette réinterprétation contemporaine des pratiques documentaires se manifeste en partie par la superposition de documents, de témoignages sensibles, et d'éléments fictionnels, dont l'entrelacement permet de rendre compte de la complexité du réel. À ce titre, l'articulation de matériaux documentaires, d'approches subjectives et de fictions, constitue une constante dans le travail de Rimini Protokoll, depuis la création du collectif au milieu des années 1990. Leurs productions qui traitent de thématiques sociales, instaurent une décomposition systématique de l'unité scénique, au profit de structures laissant la part belle aux documents visuels et sonores, parfois appelés « ready-made théâtraux »¹¹. Il faut également rappeler que les trois metteurs en scène travaillent en collaboration avec des « experts du quotidien » (*Experten des Alltags*), des acteurs non professionnels, spécialistes de leurs propres vies – si l'on peut dire – et chargés d'apporter leur présence authentique et leurs savoir-faire exogènes, sur le plateau. *Call Cutta in a box* comme *Best Before* croisent documents, témoignages et micro-fictions, mais se présentent comme des propositions singulières au sein de l'œuvre du collectif : non pas conçus sur un mode spectaculaire, ces deux dispositifs participatifs mêlent théâtre, installation, performance et jeux en réseau, et offrent aux spectateurs de devenir opérateurs d'un processus prédéfini.

10. David Lescot, « Théâtre documentaire », in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales* N°22, 2001, p. 127.

11. "A theatrical readymade", Florian Malzacher, « Dramaturgies of care and insecurity », in *Rimini Protokoll : Experts of the everyday*, Alexander Verlag, Berlin, 2008, p. 15.

Call Cutta in a box, créé par Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzel, organise la rencontre téléphonique entre un spectateur situé dans un bureau en Europe, et son interlocuteur indien, employé d'un call-center basé à Calcutta. Au cours de la conversation téléphonique, un jeu de question-réponse est engagé entre les deux individus, qui pointent leurs dissemblances socioculturelles : mode de vie, conditions de travail, croyances, etc. Si elle prend pour point de départ le phénomène de délocalisation des centres d'appel vers le sous-continent indien, la conversation – guidée depuis Calcutta – s'aventure progressivement sur le terrain de l'intime et nourrit une improbable relation entre deux participants, devenus co-créateurs du spectacle. De chaque côté, la rencontre non prévue, non répétée et simplement cadrée par un script, laisse la place aux hésitations et aux tâtonnements et, dans une moindre mesure, à l'improvisation. Entrecoupé par de petits événements fictionnels, *Call Cutta in a box* initie une relation à distance entre deux individus, en instaurant une complicité factice et éphémère, qui évoque les rapports commerciaux. Entre ludisme et théâtralité, le dispositif met en lien deux subjectivités et organise une expérience ouverte, un processus réinventé à chaque nouvelle communication téléphonique.

Le projet fonctionne dans la réciprocité de l'échange, créant une interaction où, malgré leurs dissemblances, deux êtres sont unis dans l'instantanéité d'une rencontre sans lendemain. Ce qui se trame entre les deux participants, intérêt véritable ou indifférence, séduction ou rejet, ne se produira que dans l'unicité, le *hic et nunc* de la rencontre. Ainsi, l'enjeu de *Call Cutta in a box* ne se place pas dans ce que l'acteur transmet au spectateur, mais dans l'émergence d'un lien entre deux individus, dont les fonctions deviennent quasiment symétriques.

Une participation ludique

Ces expériences participatives se construisent comme des jeux, dont les règles sont codifiées dès la conception du projet. Le protocole fixé par les metteurs en scène organise le déroulement de la proposition, encadre la partition des experts, et laisse la place à la réponse aléatoire du participant, qu'elle soit orale, physique ou mentale. Alors que les individus et les lieux sont interchangeable, le script reste fixe. Il conditionne les modalités de la participation, dans une temporalité définie. Ce processus de création caractérise aussi bien *Call Cutta in a box* que *Best Before*, qui met en abyme le principe de jeu en créant un dispositif à mi-chemin entre le jeu vidéo en réseau et le théâtre.

Conçu par Helgard Haug et Stefan Kaegi, *Best Before* interroge les idées de démocratie participative et de communauté, au moyen d'un jeu vidéo multi joueurs. Celui-ci modélise le développement d'une microsociété fictionnelle, nommée Bestland, dont le destin est déterminé par les joueurs et redéfini à chaque nouvelle « partie ». Assis en pleine lumière dans les gradins de la salle de spectacle, le public fait d'abord face à des experts : comme à leur habitude, ces derniers ne servent pas de relais à l'interprétation d'un texte mais sont chargés de témoigner de leur vie réelle. Ils ont également pour mission d'aider les spectateurs à se familiariser avec le jeu projeté sur un écran en fond de scène. La première étape consiste donc à manipuler le joystick, puis à développer les caractéristiques de chaque avatar numérique, avant de procéder à des décisions collectives (élections, législation, politique intérieure, etc.). À la fin, le groupe devra réagir à la survenue d'événements tragiques : épidémies, récession, catastrophes naturelles, guerres, etc. L'enjeu du projet réside dans la capacité des joueurs à faire évoluer la société, entre ambitions personnelles et contraintes collectives. Loin de promouvoir un discours moral, *Best Before* met à l'épreuve le principe même du système démocratique. Car en réalité, cette alternance entre choix singuliers et collectifs suppose l'apparition de deux scénarios : soit les joueurs élaborent des stratégies d'intelligence collective, dans le but de résoudre les difficultés rencontrées et de créer une fiction commune ;

soit chacun persiste dans sa préoccupation individuelle, sans qu'aucune décision d'ensemble ne puisse émerger.

L'expérience vécue a démontré la faillite de ce microsystème démocratique confronté à un surcroît d'individualisme. Le jour où nous avons assisté à *Best Before*, la fascination pour le jeu individuel a globalement pris le pas sur le collectif. Dans un premier temps, on a pu constater un faible engagement des membres du public. Nombre d'entre eux, par pudeur ou par volonté de garder leurs distances, choisissaient entre deux options, la plus raisonnable, ils refusaient, par exemple, de se livrer à des pratiques illicites. Il fallait l'encouragement permanent des experts, pour amener les participants à se défaire de toute autocensure et les inciter à se prendre au jeu.

À mesure de l'avancée de la partie, le groupe tombait dans un second écueil : la salle ne réussissait pas à établir de stratégies communes, préférant faire preuve d'un individualisme ludique. Certains participants tentaient bien de rallier les autres à leur cause ; sans succès. Le jeu se transformait en une addition cacophonique de réponses particulières, où le hasard semblait dicter sa loi. À la fin, quelques-uns, lassés d'avoir perdu le contrôle du jeu, abandonnèrent leur avatar pour mieux redevenir spectateurs de l'évènement. Prenant le risque de l'imprévu, *Best Before* laissait ouverte la possibilité d'un échec du jeu, qui advint ce soir-là. D'autres séances auront peut-être vu l'émergence d'une communauté de spectateurs-joueurs ?

Une dramatisation du spectateur

Dans un article intitulé « L'illusion ludique »¹², Christophe Triaux analyse l'importance accordée au ludisme dans le théâtre contemporain, qu'il pense comme le déplacement d'une quête de sens vers une quête de lien. De fait, les propositions de Rimini Protokoll se refusent à véhiculer un discours ouvertement politique ou militant. Elles substituent à l'unicité d'un discours, une démultiplication de réponses singulières. C. Triaux ajoute que cette quête de lien s'inscrirait dans une volonté de séduire le spectateur, en l'intégrant à la fiction théâtrale :

« Assurer la communauté ludique – au présent – et pour cela “aller chercher” le spectateur pour l'entraîner dans le jeu : en fin de compte [...] le séduire »¹³.

Or, dans les deux cas étudiés, la séduction du jeu – la jubilation du désir de jouer – est contrariée par les contraintes inhérentes au dispositif lui-même ; la cadence, imposée par le protocole de *Call Cutta in a box*, pousse le participant à répondre vite aux sollicitations, sans avoir le temps de déjouer l'immédiateté de sa réaction. Dans *Best Before*, c'est la binarité de l'interaction qui limite l'évolution du joueur. Il se contente alors d'opérer des choix positifs ou négatifs, et ne peut modifier le déroulement du cadre prévu par les concepteurs. En somme, ces deux expériences participatives ne permettent pas au spectateur d'*interagir*, mais l'incitent davantage à *réagir*.

Pris en étau entre son statut de témoin et d'actant, le spectateur-joueur prend rapidement conscience de sa propre intégration au sein de la dramaturgie générale. Sa participation devient primordiale, en ce qu'elle conditionne la fabrique même de la proposition théâtrale. Le retrait nécessaire au public pour qu'il puisse percevoir le spectacle, n'est plus accessible, au risque d'une rupture du pacte de jeu. Entre réalité et fiction, ces deux créations participatives opèrent une dramatisation des spectateurs, dont les premiers témoins semblent être les acteurs. De fait,

12. Christophe Triaux, « L'illusion ludique », in *Une nouvelle séquence théâtrale européenne*, Théâtre/Public N°194, septembre 2009, p. 33-38.

13. *Ibid.*, p. 37.

un renversement intermittent de l'axe des regards s'opère : experts et joueurs occupant tour à tour la place de regardé et celle de regardant. Ce phénomène permet, une nouvelle fois, de faire ressortir une équivalence – si ce n'est une symétrie – entre les deux pôles du théâtre. Habituellement chez Rimini Protokoll, les experts garantissent une dimension antithéâtrale, provoquant une indistinction entre la fiction et le réel, par les expériences vécues dont ils témoignent, et par leur interprétation non professionnelle. Dans *Call Cutta in a box* et *Best Before*, vient s'ajouter la présence des spectateurs, qui expérimentent pour la première fois le jeu et laissent échapper des réactions impromptues, ni anticipées, ni répétées. Ces dernières apparaissent comme des « effets réels »¹⁴ au cœur du dispositif. Dans une certaine mesure, elles concourent à l'élaboration du projet documentaire contemporain, reposant sur un entrelacement indiscernable entre réel et fictionnel. L'acte de jouer, autant que l'immédiateté de l'être-là, viennent alors s'agréger à la fiction.

Dans le champ théâtral, la notion de « participation » se serait ainsi fixée autour d'un ensemble de pratiques, visant à déstabiliser le « pacte de clôture »¹⁵ qui fonde la représentation. Les exemples étudiés révèlent une pensée de la relation scène-salle et des places et fonctions du spectateur, qui se réinvente en fonction du contexte. Ils attestent une évolution des agencements scénographiques et un bouleversement des pratiques spectatrices. Dans le cas du Théâtre total, il s'agit de développer le rapport d'adhésion à l'action scénique et d'accroître l'impact de la mise en scène sur le public. La participation proposée par Piscator repose sur l'idée d'une activité intellectuelle accrue, par la mise en place d'une structure favorisant le rapprochement entre les deux instances du théâtre. À l'inverse, les créations participatives de Rimini Protokoll s'ancrent dans une forme ludique, substituant à la figure d'un spectateur herméneute, celle d'un spectateur-joueur faisant l'expérience du dispositif. Le collectif s'emploie à faire vaciller le principe représentatif, en privilégiant le surgissement d'effets réels, qui imposent leur immédiateté et leur authenticité. Il y aurait lieu d'interroger l'influence de

14. Bernadette Bost, Joseph Danan, « L'utopie de la performance », in *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales* N°38-39, textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, 2007, p. 120.

15. Georges Banu, *L'homme de dos*, Paris, A. Biro, 2000, p. 89.

l'art de la performance sur ces pratiques documentaires, qui favorisent l'intrusion du réel au sein de la fiction, privilégient l'instantanéité et la présence, et laissent la possibilité à l'imprévu et à l'accident d'advenir.

Site-specific theatre as a form of documentary theatre

Joanna Ostrowska

« Theatre provides languages for those people who normally don't speak until spoken to, languages which can express unspoken experiences, things that are impossible to express, often felt to be inexpressible. Such languages describe the experiences of people who have no idea how to talk about what they have gone through, and without such languages would be unable to compress their stories into a dialogue with those who have no trouble attracting listeners. Thus, theatre confirms its position in the vanguard of the struggle which art is waging to give form to meanings which otherwise cannot be expressed, and to give voice to experiences which are still waiting to be heard. »

Zygmunt Bauman¹

When we think of site-specific theatre we may well have in mind some kind of community theatre, or art in a public space. This idea is true to a certain extent in the case of the two performances I am going to talk about. But, within the frame of this article, I want to emphasise the potential for different approaches towards the creative material of site-specific theatre. Therefore, I am going to treat « the place », « the site », as a kind of document – which, when deciphered, can tell us truths not only about itself, but also about its users and the community in which it sits. In a time when one can no longer trust « documents »

1. Z. Bauman, « O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce », in *Teatr w miejscach nieteatralnych*, Poznań, 1998, p. 27.

(take, for example, the phrase « creative accounting » ; or the Polish secret-police reports from the '80s - used by *Teatr Ósmego Dnia/Theatre of the Eight Day* - that were pure fantasy and imagination put in the shape of official documents) one must look for other means to try to find some basis in reality to « get at the truth », as Carol Martin puts it in the introduction to her book *Dramaturgy of the Real*. For me, the site is both something real and at the same time something that can help reveal the truth about its users. But I keep in mind another remark by Martin, who says that, in the contemporary world « the theatre of the real's strategies are often postmodern, especially in asserting that truth is contextual, multiple, and subject to manipulation ; that language frames perception ; that art can be objective ; that perspectives proliferate ; that history is a network of relationships ; that things occur by chance ; that the performer can be a persona and not necessarily a character in the theatrical sense ; that theatre includes quotidian ; that the then, now, soon-to-be, can co-exist on stage »².

The tradition of site-specific art as a form of documentary theatre can be traced to the history of the use of non-theatrical places to obtain « more real » sites of presentation. This started in the 19th century with performances in forests or in other natural places, or at the sites where the event which the performance was about actually took place – e.g. Reinhardt's *Everyman* 1920 or his *Merchant of Venice* 1934, and Evreinov's *Storming of the Winter Palace* (1920). Here « the truth » was important for the validity of the artwork, and, thanks to the « real site », the art, the performance, was all the more truthful. But, more importantly and more vividly from my point of view, there is a more recent tradition which takes into account not only the physical qualities of the site, but also the cultural and social context which it embodies, and which uses more truthful and more real means to draw our attention to the actual environment (the real environment, not that created by the art-work). I shall use the words of Armand Gatti, when he was giving the reasons why his performance about the Spanish Civil War could not take place in a theatre. He explained that « his protagonist had never set foot in a theatre » and to show him there « would have been taking

2. Carol Martin, « Introduction: Dramaturgy of the Real », in *Dramaturgy of the Real in the World Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 3.

him out of his element, cutting him from his context, from the air he breathed, from all that made him what he was »³. The present notion of what constitutes « site-specific » includes not only the architecture and the physical qualities of the site, but also its history, and its social context - all of which is inscribed in the physical site itself. That is why, for Miwon Kwon, « the site is not simply a geographical location or architectural setting but a network of social relations, a community, and (also) the artist (*herself*) [...] »⁴. The focus here is on these relationships, and on the approach taken towards these relationships which is embodied in the site-specific work itself. A very similar approach is exhibited by Janelle Reinelt, for whom documentary is « not in the object but in the relationship between the object, its mediators (artists, historians, authors) and its audiences »⁵. This « relational » approach makes it possible to apply the techniques of documentary theatre to site-specific work.

In my paper I will focus on two examples from Polish site-specific performances. The first is *Second City* (2009) by the *Teatr Ósmego Dnia* from Poznań, the second is *Spring in Warsaw* (also 2009) by the Israeli group Public Movement. I have chosen these two examples as being the most representative of what I wish to discuss, and also very interesting from both artistic and social points of view.

Many recent Polish site-specific theatre projects use similar approaches towards their creative raw material as does documentary theatre. They follow the same path of development as documentary theatre in general. In this sense they use a classical model - providing information (« the truth ») about a given place as well as about its inhabitants and their environment (in which the performance is taking place) and then, by turning it into an artistic event, they transform the personal and the private into something which is part of the public domain. The sim-

3. Armand Gatti, « Armand Gatti on Time, Place, and the Theatrical Event », trad. : N. Oakes, in *Modern Drama*, N°25, Toronto, 1982, p. 71.

4. Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, London and Cambridge, The MIT Press, 2004, p. 6.

5. Janelle Reinelt, «The Promise of Documentary », in *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 7.

ilarity between such site-specific theatre and the new documentary theatre lies in the fact that these performances are less socially and politically oriented than previously, and more personal and individualistic ; or, from another perspective, political and social issues are presented through the aspects of the individual and the personal.

My main interest focuses on the relationship between the source material (personal memory as a location for the truth about the given place and its inhabitants), and the process of « performatising » this material. This begs some fundamental questions: where does the truth lie? Can we consider private memories and experiences as a source of truth ? Is memory the only source that will preserve the truth about people and places that are on the outskirts of « official culture » ? In these circumstances, can establishing or reporting « the truth » still be a fundamental factor for artists in this field ?

The *Second City* project took place in the Poznań district of Śródka – a relatively small area cut off from the city by the river Cybina, two busy roads, and a railway line. Yet Śródka is only about 1700 meters from the Old Market Square – a 20-minute walk – and only 150 meters from Poznań Cathedral and the oldest part of the city. Although Śródka is separated from the rest of Poznań, at the same time it is in the very centre of the city, and because of this, it is valuable space for property developers and the target of « urban renewal » activities. In the traditional manner of such procedures - « look, we have an underdeveloped area whose inhabitants need to be enlightened » - artists (or rather art curators) were asked to help. Their activities resulted in the rise of rents, which instead of revitalisation brought gentrification to the neighborhood. The facts about Śródka were gathered by these artists in a kind of « ethnographical » manner, as if « scientific » research methods could bring « objective » knowledge about the local population. But the inhabitants themselves were mute. At the end of 2008, the company of the *Teatr Ósmego Dnia* suggested to the deputy mayor of Poznań, Maciej Frankiewicz, that the group would prepare a project – a set of performances about Śródka. The company started the project in the same way as had the previous artists - as « pseudo-ethnographers ». They began to talk to people and collect their thoughts and memories about the area. The title of the project was *Second City*, because *Teatr Ósmego Dnia*

had already done a performance project called *City*, which brought an abandoned slaughter-house to life, in 2003. The aim of these first conversations was to present the opinions of the residents on the place where they lived. And these opinions seemed not as bad as one might expect - « A few years ago Śródką was like Monaco ». Such conversations were not only source-material for the performance, but they also became part of the performance itself. Recorded conversations were broadcast on a street which was re-named « the Republic of Śródką ». People whose voices were broadcast could be found in the street: first as slightly larger than life-size photographs, and then in person. The audience could stop and listen to their (real life) stories and then talk with them – and people quite often did. The mediating role of the artists in this part of the project was minimal. They merely provided the framing that transformed real, ordinary stories into an artistic, public event. They did not control the process of « story telling » by the inhabitants in any way. The performers/inhabitants were there as themselves, but at the same time they represented a kind of *genius loci*. Carol Martin's observation that « the performer can be a persona and not necessarily a character in the theatrical sense » might apply to their presence. Their actual presence together with their real memories – their opinions and thoughts – created a kind of archive-labyrinth, from which the performers-inhabitants themselves selected the documents of the past and the present. The image of Śródką which was created by this performance was rather different from the official – and artificial – picture needed to get European funding. « Governments 'spin' the facts in order to tell stories. The theatre spins them right back in order to tell different stories. Poststructuralist thought has correctly insisted that social reality – including the reporting on social reality – is constructed. There is no 'really real' anywhere in the world of representation. Depending on who you are, what your politics are, documentary theatre will seem to be 'getting at the truth' or 'telling another set of lies' »⁶. In the case of « The Republic of Śródką » this was definitely « getting at the truth », because this « truth » did not serve any other purpose than allowing people to « squeeze their story into a dialogue with those who have no trouble attracting listeners », as Bauman put it.

6. Carol Martin, *op. cit.*, p. 23.

The *Spring in Warsaw* project by *Public Movement*, presented a different kind of approach towards site-as-document and to the use of audience/performers. On 19th of April 1943 the Warsaw Ghetto uprising began. It was a desperate reaction to « Operation Reinhard » – the « final solution to the Jewish question ». The uprising lasted less than a month. It was one of the two uprisings in Warsaw during Second World War: both ended in bloody shambles.

The history of the Jewish uprising is well known. In post-war Warsaw the streets of the former ghetto (where the Jewish district was before the war) were named after famous Jewish inhabitants of Warsaw (including one of the commanders of the uprising – Mordechaj Anielewicz or Ludwik Zamenhoff, the creator of esperanto). A monument was erected to commemorate the event of the Jewish Uprising. What is more important is that the memory of The Ghetto Uprising was (and is) vivid among the inhabitants of Warsaw. So there was no need to « inform » anyone about some hidden or forgotten story. So what was the purpose in creating *Spring in Warsaw* ? What other kind of information did it wish to provide ?

On the anniversary of the uprising, *Public Movement* invited people from Warsaw to walk together with members of the company through the former ghetto. The documents here, the evidence of the former life of this district, were the buildings and the sites where the history took place. The memories held by Umschlag Platz, from where the trains to Auschwitz departed; the pill-box where some commanders of the uprising committed suicide ; a house on the very spot where Anielewicz's house was ; the small monument in front of which, during his first visit to Poland, Willy Brandt totally unexpectedly paid his respect to the ghetto fighters by kneeling down. These were the real, physical traces of the history, events and people that once lived there. These were documents that were objective and not lying. But this was not the only « truth » that could be revealed by the performance. Janelle Reinelt, in the quotation we have mentioned earlier, draws our attention to the relational character of documentary. In the *Spring in Warsaw* event the most important element was the relation of ordinary people taking part in the walk through the former ghetto to the memory of the events which were presented. The Poles from Warsaw were willing to take

part in an event commemorating Jewish fighters together with Israeli performers. And this was the « truth » (or at least « a real story ») that needed to be presented. Because the real audience for this performance was not the Polish inhabitants of Warsaw but the official, state-organised Israeli visitors to Warsaw. Every year hundreds of Israeli youngsters come to Warsaw for a kind of « history lesson », and they are not allowed to make contact with anyone –even with Polish teenagers. In official Israel state propaganda, Warsaw – and Poland in general – is a dangerous place for Israeli youngsters to go to, because of the anti-semitic atmosphere. We cannot deny that anti-semitism exists in Poland. But these walks through Warsaw, guarded by armed agents, and the lesson these young people get, is quite different from the one that *Public Movement* would like to give. This lesson was explicitly expressed at the end of the performance in front of the Ghetto Uprising monument, in a speech given by Omer Krieger from *Public Movement*: it is time to become friends.

The one thousand people who walked together with *Public Movement* were the evidence that each story might have more than one truth.

Bauman, after considering the issue of the place of theatre in the postmodern world, assigned an exceptionally important position to it – in the vanguard of the « shared mission of art ». This mission is supposed to lead towards an extension of freedom by preventing the « rules governing reality » to become fossilized « in the form of dead and blind certainties »⁷. This « emancipating force » can be maintained by theatre, if it forces both the artists and the audience to get involved in the process of understanding and interpreting meaning, which according to Bauman « will involve questions about the objective truth, as well as the subjective sphere of reality. In this way, art will liberate the opportunities of life (...) from the tyranny of consensus, which is – has to be (shouldn't, but it is) – excluding and disqualifying »⁸.

Some site-specific works are willing « to get at the truth » using the approaches developed by documentary theatre practices. They bring

7. Z. Bauman, *op. cit.*, p. 31-32.

8. Z. Bauman, *ibid.*, p. 31.

the idea of « another channel of true information » to public places. By doing so they broaden the spectrum of the possible real stories which might have a chance to create a more truthful (or at least a more complete) picture of reality.

Le théâtre documentaire, un signal d'alarme

Entretien avec Tatiana Frolova, metteur en scène
*KnAM Teatr*¹

Tania Moguilevskaia

T.M. - Dès 1985, vous vous êtes positionnée en marge du théâtre de répertoire subventionné en créant la première compagnie indépendante en Union Soviétique. Pourquoi êtes-vous restée fidèle à cette formule ?

T.F. - Pour nous, le théâtre de répertoire subventionné, forme dominante en Russie, est un endroit où les gens font de la création un métier, comme s'ils allaient « au bureau » et étaient payés pour cela. Dans ces conditions, la motivation, qui est la composante essentielle de l'art, arrive en cinquième, voire même en dixième position. Voilà ce qui ne nous convient pas dans ce type de théâtre : l'absence d'une réelle envie de transmettre quelque chose à nos contemporains.

1. Entretien réalisé en octobre 2012.

T.M. - Dans quelles conditions s'élaborent et se développent les projets au sein du *KnAM Teatr* ?

T.F. - Nous sommes un groupe de cinq personnes et nous travaillons ensemble en tant que laboratoire indépendant depuis plus de vingt ans². Cinq personnes qui partagent une envie commune d'agir et réfléchissent dans une même direction afin d'aboutir à un spectacle. Nous ne percevons pas de salaire, chacun d'entre nous essaie de gagner sa vie par ailleurs grâce à des petits boulots. Ainsi, nous nous accordons la possibilité de travailler dans des conditions extrêmement favorables pour tout artiste : nous n'avons souvent pas de planning déterminé pour présenter les créations abouties. Nous pouvons consacrer des mois entiers à mener une recherche autour d'un thème et cela nous permet d'arriver à des conclusions très intéressantes.

T.M. - Ce qui vous manque dans le théâtre de répertoire tel qu'il se pratique aujourd'hui en Russie, c'est donc une justification existentielle ?

T.F. - Oui. En face du *KnAM Teatr*, de l'autre côté de la rue, se trouve le Théâtre Dramatique d'État avec son personnel pléthorique et tout son matériel. Eh bien, les acteurs de ce théâtre se contentent de faire leur travail, ils fabriquent des personnages et les jouent. Parfois, ils le font bien, mais la plupart du temps, ils tombent dans le cabotinage, la caricature. Personnellement, je ne veux pas perdre mon temps à regarder des dames et des messieurs trop maquillés qui déclament quelque chose devant un public à leur image. Si cela leur convient, tant mieux ;

2. NdR : le *KnAM Teatr* a fêté en décembre 2012 ses vingt-sept ans d'existence. L'équipe actuelle est composée de Tatiana Frolova, Elena Bessonova, Dmitry Botcharov, Vladimir Dmitriev et de Vladimir Smirnov. Sur le travail du *KnAM Teatr*, voir l'article de Jean-Pierre Thibaudat, dans *Libération* du 15.09.1998 : <<http://www.liberation.fr/culture/0101254979-restant-les-scenes-d-amour-au-fin-fond-de-la-russie-au-bord-du-fleuve-amour-un-theatre-resiste-au-neant>> (consulté le 20.01.2013).

mais moi, je m'y ennuie : les relations de ce théâtre avec la réalité sont trop lointaines, abstraites ou conventionnelles. Selon moi, le théâtre doit répondre à une nécessité vitale : c'est la condition pour qu'il puisse révéler la réalité, la rendre plus saillante. La réalité devient alors la base à partir de laquelle il se construit.

T.M. - Comment les thèmes de vos créations se déterminent-ils dans cette approche collective ?

T.F. - Le facteur temps est essentiel. Nous avons compris que pour créer quelque chose de valable à nos yeux, il nous faut un délai très long : plusieurs mois au cours desquels s'organise un travail détendu, avec des possibilités d'abandon et de retour sur le matériau jusqu'à ce que la distance nécessaire se crée. Ce temps libère un supplément de ressources créatrices qui donne un goût particulier à nos créations. J'ai longtemps pensé que j'étais le moteur principal dans le choix de nos thèmes. Mais depuis que vous m'interrogez sur la genèse de nos créations, je réalise qu'il en va autrement. Tous les jours, nous nous retrouvons dans le petit foyer de notre théâtre, à la fois cuisine et salle à manger, et nous échangeons nos impressions de la journée autour d'un café. Chacun de nous partage ses émotions et ses réactions face à son quotidien. Et c'est par le biais de ces conversations que nous nourrissons mutuellement nos énergies, cultivons nos curiosités, nos intérêts. En tant que metteur en scène, je suis inconsciemment à l'affût des moments les plus riches et j'essaie ensuite de les fixer de manière consciente. Quand un thème précis s'impose à l'ensemble du groupe, un processus invisible d'incubation commence. Le thème doit d'abord « percer », pointer son nez. Ensuite nous devenons une sorte de couveuse où il pourra mûrir jusqu'à devenir un spectacle. Cette méthode réclame du temps et nous la comparons avec la production traditionnelle du vin. En Russie, on fabrique le vin de façon industrielle, on n'attend pas les vendanges. On mélange poudre et alcool de vin. Dans notre cas, il faut de longs mois de maturation pour obtenir un bon produit. Et il peut arriver que peu de gens apprécient le résultat. Un vin naturel peut paraître trop aigre et pas assez alcoolisé aux gens habitués à la production industrielle.

T.M. - Pouvez-vous décrire les étapes qui structurent votre travail ?

T.F. - Oui, une sorte de processus s'est mis en place au cours de nos dernières créations. Il se décline approximativement en cinq phases : 1) impulsion première ; 2) travail d'investigation globale du thème, au cours duquel s'accumule une grande quantité de matériaux ; 3) rejet de tout ce qui est superflu ; 4) développement scénique des textes, des images, des situations retenues ; 5) mise à l'épreuve avec le public. La seconde et la quatrième étape impliquent l'ensemble de notre collectif. La dernière est très importante à nos yeux et nous consacrons habituellement beaucoup de temps à discuter avec nos spectateurs à l'issue des représentations.

T.M. - À propos de travail d'investigation, depuis quelques années, le *KnAM Teatr* fait des spectacles qui relèvent d'une démarche documentaire. Comment en êtes-vous arrivés là ?

T.F. - Le recours au document est le résultat de notre évolution artistique. Dans nos spectacles, nous avons toujours essayé d'expérimenter sur le plan de la forme théâtrale. Notre intérêt pour les pièces traditionnelles s'est peu à peu émoussé et nous nous sommes alors mis à chercher de nouveaux procédés pour exprimer les thématiques contemporaines. Nous sommes progressivement passés de spectacles enrichis de quelques éléments tirés du réel à des créations essentiellement documentaires.

Dès 2000, nous avons commencé à utiliser dans nos spectacles des éléments issus de l'histoire personnelle des acteurs, tout d'abord dans *Réanimation du dadaïsme*, une sorte de manifeste ironique contre la pseudo-théâtralité du théâtre de répertoire, et ensuite dans une performance, *La dominante de l'attente* (2002). En 2005, j'ai brutalement perdu ma mère, ce fut un grand choc pour moi. Je ne pouvais plus m'intéresser à la « littérature » et j'ai créé un spectacle intitulé *Ma maman*, dans lequel j'ai utilisé nos entretiens, filmés de son vivant, ses photos et ses objets personnels. Depuis ce spectacle, je travaille essentiellement à partir d'articles, d'interviews, de rencontres ; je m'appuie sur des fragments de phrases et sur la vidéo.

Ensuite, nous avons créé *Endroit sec sans eau* (2006)³, un spectacle basé sur une pièce autobiographique d'Olga Pogodina qui aborde, de façon inédite, des thèmes très actuels, liés à l'histoire récente de la Russie, notamment les conséquences de l'effondrement de l'URSS sur le psychisme des gens et sur le lien social, ainsi que les problèmes du système carcéral. Nous y avons rajouté nos propres témoignages en rapport avec le sujet, des documents vidéo, etc. Puis, en 2008, ce fut *Une Guerre personnelle*, qui évoque le conflit russo-tchéchène.

T.M. - Comment définissez-vous le document ?

T.F. - Pour nous, dans le contexte d'une création théâtrale, le « document », c'est un ensemble de textes relatant des faits et des événements réels, ainsi que des objets susceptibles de nous informer sur cette réalité. Pour les textes, nous avons recours à des témoignages et à des extraits de journaux intimes (y compris les nôtres), à des carnets de notes d'écrivains ainsi qu'à des œuvres non fictionnelles, par exemple la pièce d'Olga Pogodina évoquée plus haut et le livre d'Arkadi Babtchenko, sur lequel nous avons basé *Une Guerre personnelle*.

Nous utilisons également des objets liés à l'air du temps où ayant « participé » aux événements : photographies, jouets, objets quotidiens que nous avons trouvés, reçus ou qui nous appartiennent. Nous considérons par ailleurs le cinéma documentaire et la vidéo comme des objets. Nous nous servons d'images d'archives existantes, mais aussi de matériaux filmés spécialement. Par exemple, pour *Endroit sec et sans eau*, nous avons tourné la vidéo sur place, dans la localité de *Sukhobezvodnoie* [endroit sec et sans eau, trad. : T. M.] où se trouve le camp de travail dans lequel est emprisonné l'un des deux personnages. Le caractère documentaire de ces images nous semble évident, même si elles ont été mises en scène.

3. Présenté en France au festival Passages 2011 (Metz) en mai 2011.

T.M. - Dans le cas de *Une guerre personnelle*⁴, pourriez-vous décrire cette étape que vous appelez « l'impulsion première » ?

T.F. - En 2008, je suis tombée par hasard sur un entretien d'Arkadi Babtchenko⁵ publié dans une revue électronique. Il y évoquait un sujet dont, en Russie, tout le monde parle dans sa cuisine, mais rarement en public. Il disait que dans cette guerre, le pouvoir avait trahi ses propres citoyens. C'était si honnête et si simple que le lendemain je lui ai écrit. Quand il m'a répondu, j'ai su que nous devions absolument créer ce spectacle. Finalement, nous y avons travaillé neuf mois sur deux ans à partir du moment où Babtchenko nous a autorisés à utiliser la matière de ses nouvelles⁶... J'ai été notamment bouleversée par le récit très ordinaire de cette guerre dans *Alkhan Yurt*⁷ : pas d'événements marquants, d'exploits héroïques ni de scènes terrifiantes. Pendant très longtemps il ne se passe rien, mais l'air vibre de tensions : le « marécage » de la guerre t'aspire de plus en plus profondément, tu commences à ressentir physiquement la boue, la crasse de la guerre sur tout ton corps : dans tes oreilles, dans tes pores, tu n'arrives plus à te débarrasser de son goût... Cela provoque un effet très puissant de présence !

4. Le spectacle a été créé à Komsomolsk en août 2010 et présenté en France au festival Passages 2011 (Metz) en mai 2011.

5. Arkadi Babtchenko, né en 1977, enrôlé en 1995, a servi dans le Caucase du Nord, lors de la première guerre de Tchétchénie. Il a été démobilisé en 1997. Il s'est engagé au début de la deuxième guerre de Tchétchénie et a été libéré en 2000 avec le grade de sergent. Il a ensuite travaillé comme journaliste indépendant et correspondant de guerre pour divers médias, notamment *Novaïa Gazeta*.

6. Arkadi Babtchenko, *La couleur de la guerre*, récits traduits du russe par Véronique Patte, Paris, éd. Gallimard, 2009.

7. En russe : Arkadij Babčenko, *Alkhan-Jurt*, Jauza, Moskva, 2006. La nouvelle est également disponible à cette adresse : <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/2/bab-pr.html> (consulté le 20.01.2013). Dans ce village proche de Grozny, un massacre de civils a été perpétré entre le 1er et le 18 décembre 1999 par les troupes russes commandées par le général Vladimir Chamanov. Une enquête a été ouverte, rapidement close par l'armée pour « manque de preuves ». V. Chamanov a reçu, dans les jours qui ont suivi le massacre, la médaille de « héros de la Russie » des mains du président Boris Eltsine.

T.M. - En quoi le regard porté par Babtchenko différerait-il de tes représentations de cette guerre ?

T.F. - Personnellement, je n'avais aucun point de vue, je repoussais intuitivement toute information sur le sujet. J'avais entendu dire des choses sur cette guerre, que le pouvoir était responsable de sa durée, qu'il était question de blanchiment d'argent, qu'elle avait coûté la vie à Anna Politkovskaïa. En fait, je ne réalisais pas vraiment que cette guerre se déroulait pendant que moi, je vivais des jours paisibles ! Et ainsi, j'étais dans la même situation que la majorité de nos spectateurs en Russie. Les textes de Babtchenko m'ont réveillée et j'ai senti qu'à mon tour, je devais faire un spectacle qui réveillerait les autres. C'était comme si un virus s'était installé en moi... J'ai repoussé le moment de l'immersion autant que j'ai pu en me demandant comment je pouvais partir dans cette direction, puisque j'ignorais tout de la guerre : c'est un sujet plutôt masculin ! Et puis, j'ai vu le film de Kathryn Bigelow, *The Hurt Locker*⁸, et j'ai pensé qu'elle non plus ne savait au départ probablement rien de la guerre ; cela ne l'avait pas empêchée de s'engager sur cette voie, alors, pourquoi pas moi ?

T.M. - Et c'est à partir de cette conviction qu'a pu commencer la seconde étape, que vous nommez « Investigation globale du thème » dans laquelle s'est engagée l'ensemble du groupe ?

T.F. - Précisément. Nous avions besoin de comprendre et pour cela nous devions nous immerger entièrement dans le sujet afin de pouvoir ajouter « notre mot » à ce qui avait déjà été dit. Alors, nous avons lu, regardé, écouté tout ce que nous avons pu trouver sur ce vaste sujet de la guerre en Tchétchénie. Puis, nous avons beaucoup discuté du thème lui-même et des associations qu'il produisait en nous. Toutes ces pensées ont été minutieusement consignées sous diverses formes : textes, dessins, pho-

8. Film américain sorti en 2009, titre français : *Démineurs*. À la frontière du cinéma documentaire, il traite du quotidien d'une unité de spécialistes du déminage pendant la guerre d'Irak.

tos, enregistrements audio, images vidéo... L'archivage de ces traces est précieux, il nous permet de ne pas perdre nos premières impressions. Ce travail n'est pas seulement intellectuel, nous nous intéressons beaucoup aux sensations physiques qui peuvent avoir été stimulées (odeur, sensations tactiles, goût...). Par exemple, l'odeur de la boue, l'odeur de brûlé, le crissement de la terre entre les dents, la sensation de crasse sur la peau... Malgré cela, avec *Une guerre personnelle*, nous avons eu du mal à progresser, nous n'arrivions pas à trouver un point de départ. Alors, nous avons procédé à des entretiens avec des habitants de Komsomolsk qui avaient combattu en Tchétchénie. Ils ont donné de la chair au spectacle, ont alimenté son côté documentaire. J'ai filmé leurs visages pendant nos entretiens, ils nous ont ouvert leurs archives personnelles : des photos, des vidéos... Ces matériaux sont très présents dans le spectacle : nous manipulons les images d'un soldat réel plongé jusqu'à la taille dans un marécage, d'une voiture blindée qui rampe sur une surface étrange, semblable au sol désert de la planète Tchétchénie-Mars... Cette étape d'investigation et d'immersion est la plus longue de notre processus de création. C'est précisément là que se cristallisent les images qui pourront agir sur le subconscient du spectateur.

T.M. - Après la phase d'immersion collective vient celle de la sélection, du montage et de l'écriture scénique, de la mise en scène : est-ce là que s'exerce votre fonction de metteuse-en-scène ?

T.F. - C'est le rythme et la logique interne qui régissent cette étape, pendant laquelle je rejette tout ce qui est « en trop ». Il arrive que des scènes entières et des séquences vidéo achevées se retrouvent à la poubelle. Un jour, nous avons calculé qu'à peu près 90% du matériau que nous avons élaboré ne figurait pas dans la version finale. Cependant, ces « chutes » continuent d'agir, parce qu'elles ont délivré un volume d'information qui habite chaque cellule des acteurs. C'est peut-être là que réside une des particularités de nos productions. Le spectateur perçoit l'existence d'une partie invisible de l'iceberg qui agit directement sur lui. Souvent, il appelle cela « énergie ».

T.M. - Concernant le texte, quels sont les principes qui ont guidé votre choix des extraits du livre de Babtchenko, de ses inédits et de son blog ?

T.F. - J'ai choisi en priorité les passages où il y avait peu ou pas de dialogue et d'action, afin de créer sur scène un effet d'enlèvement et de temps distendu. Ensuite, j'ai utilisé l'extrait pendant lequel les personnages voient ce qui se passe au loin, comme dans une projection au ralenti, quasiment sans rien entendre : des toits, des planches, des murs volent en éclats, en fait, ils assistent à la disparition d'un village de la surface de la terre.

T.M. - J'imagine qu'au cours de ce long processus, vous n'avez cessé de formuler de nouvelles questions. Leur avez-vous trouvé des réponses, mis à jour des responsabilités ?

T.F. - Beaucoup de questions, beaucoup de réponses... Mais dès le début de notre travail, nous étions tous convaincus qu'il ne fallait pas nous limiter à un point de vue politique sur cette guerre, ni chercher à désigner des coupables. Nous nous sommes simplement concentrés sur les sensations physiques éprouvées par un homme plongé dans une guerre, afin que le spectateur, qui, tout comme nous, vit loin des champs de bataille, dans un confort relatif, se retrouve dans la peau d'un soldat. Notre objectif essentiel était de lui transmettre une impression émotionnelle pour qu'il ne puisse plus désormais éluder ce sujet. Ensuite, c'est à lui qu'incombe de poursuivre la recherche d'informations sur les raisons de cette guerre, sur ceux à qui elle profite. Les gens doivent être plus actifs, ils doivent chercher à savoir ce qui se passe.

T. M. - Votre conception artistique visait donc à créer chez chacun des spectateurs un contact personnel avec la guerre en recréant les sensations qui y sont liées...

T.F. - En réduisant au minimum les « citations » directes des opérations militaires, nous voulions créer, pendant la représentation, des conditions qui obligeraient l'imagination du spectateur à produire des images intimement liées à son expérience personnelle. Nous ne voulions pas lui imposer une « grille de lecture », mais agir sur ses cinq sens. En ce qui concerne l'espace scénique, l'idée était la suivante : les spectateurs devaient être plongés au cœur de la guerre, ils devaient la voir, l'entendre et la sentir où qu'ils regardent. Pour accentuer cet effet de présence, nous souhaitions créer le spectacle dans un lieu qui ne soit pas un théâtre, par exemple une usine militaire désaffectée, sans lumière théâtrale spécifique. Juste avant, un car irait chercher les spectateurs dans plusieurs points de la ville afin de les conduire jusqu'au lieu de la représentation.

Notre idée initiale était de placer les spectateurs sur des tabourets au centre de l'espace scénique, afin que l'action puisse se déployer tout autour d'eux. Quatre écrans devaient entourer cet espace de jeu. Leur taille imposante devait permettre aux projections vidéo de dominer l'espace intérieur ; le spectateur devait faire l'effort de tourner la tête et choisir de diriger son attention à sa guise. Ainsi, d'observateur passif, il se transformerait en participant. Nous avons aussi prévu d'utiliser de la pluie artificielle au-dessus des têtes des spectateurs et de leur distribuer pendant la représentation de l'eau bouillante et du pain sec. Les odeurs devaient également être mises à contribution, nous avons cherché dans les magasins spécialisés... Chez nous, à Komsomolsk-sur-Amour, nous avons pu assez largement réaliser ce dispositif. Mais quand nous avons fait cette proposition à nos coproducteurs français et suisses⁹, nous avons rapidement compris qu'ils préféreraient l'espace traditionnel à un agencement limitant le nombre de spectateurs.

9. Parmi les coproducteurs de la tournée 2010-2011 : la Scène Nationale La Rose des Vents, Villeneuve d'Ascq, le Théâtre Vidy, Lausanne. Également programmé à Roubaix, Créteil, Liège, Vandœuvre-lès-Nancy et Metz (festival Passages 2011).

T.M. - Vous avez donc reformulé le spectacle pour sa tournée européenne ?

T.F. - Finalement, dans la version européenne, le spectateur est redevenu un observateur classique. Afin de ne pas perdre complètement l'impulsion initiale du projet, nous avons été obligés de trouver d'autres procédés. Pour créer une hyper-réalité sur scène, nous avons utilisé un écran et trois caméras-vidéo. Nous avons combiné captations directes du plateau et enregistrements vidéo, par exemple une carte Google qui s'approche d'Alkhan Yurt avec un gros plan du visage de l'acteur allongé sur scène. La lumière était ponctuelle, placée au sol et diffusant une impression de crasse sur les écrans et les visages. Le son a nécessité un gros travail de création, parce que c'est lui qui, dans ce dispositif traditionnel, devait stimuler chez le spectateur la sensation d'humidité, de pluie que nous ne pouvions pas réaliser physiquement. Ce bruitage a été fabriqué par Vladimir Smirnov à partir de plusieurs sources qu'il mixait en temps réel de façon à ce que le son « voyage » de tous les côtés : tantôt au-dessus de la tête des spectateurs, tantôt dans leur dos ou bien loin devant... un véritable tableau sonore qui renforçait l'effet de présence.

T.M. - Après cette série de représentations, pouvez-vous évaluer l'impact de *Une guerre personnelle* sur le public ?

T.F. - Si j'en crois les réactions des spectateurs, nous avons pu obtenir l'effet souhaité d'immersion dans l'atmosphère de la guerre. Au cours des rencontres à l'issue de la représentation, ils nous parlent des odeurs de terre, des frissons éprouvés en voyant simultanément une comédienne recouvrir les autres de terre et le gros plan projeté d'un visage disparaissant peu à peu sous cette même terre. Souvent, ils relèvent une des particularités de notre travail : nous utilisons leur capacité à voir avec leur cerveau. La représentation se déroule essentiellement dans leurs têtes. Nous renonçons volontairement à tout ce qui superflu, univoque ou simplificateur afin de ne pas contraindre leur travail imaginaire et individuel. Ce qui nous intéresse avant tout, c'est l'instauration d'un espace de coopération créatrice avec le public. Dans *Une guerre*

personnelle, l'action se déroule simultanément dans trois espaces : sur scène, sur les écrans de projection et dans l'espace mental du spectateur qui peut librement choisir ce qu'il regarde et ce qu'il écoute. Cette démultiplication explique peut-être que les gens vont souvent revoir le spectacle. Chaque fois, ils évoquent des impressions absolument nouvelles.

T.M. - Comment avez-vous travaillé avec les comédiens dans *Une guerre personnelle* ?

T.F. - Nous savions par expérience que l'utilisation de la méthode d'incarnation et de construction de personnages se révélait inadéquate pour les projets documentaires. La rencontre avec le document révèle le côté artificiel de la plupart des procédés de jeu d'acteur. Le comédien doit avoir recours à une technique différente, que je définirais comme la combinaison d'une parfaite maîtrise du système stanislavskien et d'une baisse du degré de jeu, de l'atténuation de son côté démonstratif destiné au spectateur. Il faut faire appel aux mécanismes de « distanciation », mais, là encore, à un degré moindre que Brecht ne le préconise. Peut-être pourrait-on aussi parler de la nécessité, entre le texte et la position citoyenne du comédien, d'un espace qui empêche ce dernier de « représenter », de « jouer ». Le comédien doit « accumuler » dans les cellules de son corps et dans ses yeux un certain niveau de contestation citoyenne et personnelle. Si on le formule en langage cinématographique, l'acteur du théâtre documentaire doit se tenir aux exigences du « gros plan », même quand personne ne le voit. Le gros plan, c'est l'immobilité apparente de l'expression combinée à un intense travail psychique intérieur.

T.M. - Pourquoi avoir renoncé au point de vue politique, c'est-à-dire l'exploration de la responsabilité des autorités russes dans le déclenchement et la poursuite de la guerre en Tchétchénie ?

T.F. - C'est très facile d'accuser Poutine, tout le monde peut le faire ; pour moi, c'est un point de vue purement occidental. Si on regarde l'Histoire, on peut dire de la guerre qu'elle est le pain quotidien de l'humanité. À de rares exceptions près, tout le monde s'accorde à penser que c'est mal, mais qu'est-ce qui s'y passe au juste ? Dans la version du spectacle jouée à Komsomolsk, le dernier monologue est plus long, il est là pour porter la morale de l'histoire et une tentative d'explication. J'y exprime mon point de vue, mais c'est également de ma part une sorte d'aveu, de cri d'impuissance. Ce sentiment a plongé notre groupe dans une période difficile après *Une guerre personnelle*. Nous n'en sommes sortis que récemment, avec la mise en route d'un nouveau projet.

T.M. - Quelle a été l'impulsion première de ce projet ?

T.F. - Deux de nos proches ont dû faire face à une situation terrible, leurs mères ont été atteintes de la maladie d'Alzheimer. Ces drames personnels m'ont beaucoup marquée. J'ai compris à quel point notre mémoire structure notre personne et combien sa défaillance nous fait régresser, au point de nous priver de notre identité... Cette évidence m'a tout de suite renvoyée à un autre problème de mémoire, la mémoire collective et nationale, qui a provoqué dans notre société des dysfonctionnements et des incohérences graves, et, tout récemment, des pulsions autoritaires menaçant gravement les droits des citoyens. Notre prochain spectacle, *Je suis*¹⁰, s'inscrit dans la continuité d'un travail de documentation que nous menons depuis des années sur et avec les habi-

10. NdR : Créé au *KnAM Teatr* le 24.11.2012. En tournée en France à partir d'octobre 2013, coproduction : Célestins, Théâtre de Lyon / Festival Sens Interdits, Lyon ; Théâtre de Poche, Genève ; Scène Nationale André Malraux, Vandœuvre-lès-Nancy.

tants de Komsomolsk. La question centrale de cette création est celle de la mémoire et des multiples manipulations qu'elle opère ou subit. Nous habitons en effet une ville fondée sur un incroyable mensonge. La version officielle, célébrée chaque année, voudrait qu'elle ait été bâtie par de vaillants Komsomols¹¹. Or, il n'en est rien : elle a été construite par des prisonniers du goulag, qu'on a consciemment sacrifiés par centaines. Quel avenir peut-on imaginer à partir d'un passé à ce point distordu ? Alors que, sous nos pieds reposent leurs dépouilles jetées dans des fosses communes ? Nous avons archivé beaucoup de matière sur ce sujet auprès des personnes âgées de la ville, témoins, victimes ou complices de cette horreur. Nous nous en sommes déjà servi pour réaliser une série d'événements¹².

T.M. - Et sur quelle autre matière porte votre travail d'investigation ?

T.F. - Nos biographies familiales, celles de nos parents et grands-parents qui ont été déportés, expropriés ou assassinés dans le cadre des répressions staliniennes... Nous nous appuyons aussi sur les travaux et publications d'historiens engagés dans le domaine de la préservation des souvenirs et du « devoir de mémoire » comme Marina Kouzmina¹³. Parmi nos « sources » figurent deux textes de l'auteur français Bernard Noël, *Le Dictionnaire de la Commune* et *Le Livre de l'oubli*, sur la traduction desquels j'ai eu l'occasion de travailler¹⁴ et qui rejoignent intimement nos questionnements.

11. Membres du Komsomol, acronyme de *Kommunističeskij Sojuz Molodeži*, organisation de la jeunesse du Parti Communiste de l'Union Soviétique.

12. *Cinéma-Fenêtres*, installation vidéo urbaine (10.06.2012) ; *À la mémoire des prisonniers inconnus bâtisseurs de la ville*, performance (16.04.2012).

13. Correspondante régionale de l'ONG russe *Mémorial*, fondée par Andreï Sakharov en 1988, dont les objectifs sont la promotion d'une société de droit fondée sur le respect des droits de l'homme, la prévention du retour du totalitarisme, la vérité sur les exactions passées et leurs victimes.

14. Dans le cadre d'une résidence (Sophie Gindt, Tatiana Frolova) au Collège International des traducteurs littéraires d'Arles en juillet 2012.

T. M.. - Pensez-vous que le théâtre que vous pratiquez à Komsomolsk-sur-Amour, une ville située dans une région culturellement sinistrée¹⁵, ait un rôle spécifique à jouer ?

T. F. - De manière générale, aujourd'hui en Russie, et encore plus dans une province comme la nôtre, toute personne qui veut savoir ce qui se passe dans le pays rencontre d'énormes difficultés. Les media indépendants ont quasiment disparu, et ce que la télévision montre quotidiennement n'a que très peu de chose à voir avec la réalité. Dans une telle situation, le théâtre acquiert une fonction supplémentaire, il devient une source d'information. Il est un des derniers endroits où l'on peut parler de tout, parce que, du moins pour l'instant, il se situe en dehors de la zone surveillée par le pouvoir, qui mésestime son rôle potentiel. C'est une grande chance pour nous. Depuis de nombreuses années, la volonté d'éclairer les gens, de leur fournir une information « véridique », est la raison d'être du *KnAM Teatr*. Pour y parvenir, nous évitons toute partialité politique et nous préférons nous appuyer exclusivement sur les valeurs humaines universelles. Nous n'avons pas d'ennemi à désigner ou dénoncer, mais nous proposons à nos spectateur de développer la plus importante des aptitudes humaines : la capacité d'empathie.

T.M. - Pensez-vous que vous faites du théâtre politique ?

T.F. - Nous recherchons les traces que laisse la politique dans le cœur des gens. L'homme contemporain se révèle au moment où la politique fait irruption dans sa maison, quand elle commence brutalement à lui

15. Cette ville de 260 000 habitants est située dans l'Extrême-Orient russe. Komsomolsk-sur-Amour souffre de nombreux handicaps, en particulier de son éloignement d'autres grandes villes : 8000 kilomètres et sept fuseaux horaires la séparent de Moscou. Son climat est très rude (jusqu'à - 50° en hiver). La pollution industrielle et le déclin des infrastructures provoquent une véritable désespérance sociale : la population jeune et active quitte massivement la ville à la recherche de meilleures conditions de vie. Depuis 2008, le *KnAM Teatr* a perdu la quasi-totalité de son « premier » public, ainsi que le gagne-pain des artistes qui provenait d'activités extrascolaires et d'ateliers-théâtre pour les jeunes.

couper la parole, quand elle le fait plier tout en réclamant de l'amour et des applaudissements. Les gens se révèlent alors sous des jours différents : certains mentent et trahissent, d'autres accomplissent des exploits et se sacrifient... Notre théâtre éprouve un profond besoin de comprendre ce qui se passe actuellement. Nous menons des investigations, nous cherchons à établir des parallèles entre le passé et le présent. Aujourd'hui, notre monde semble se déchirer et une multitude de gens subissent au quotidien des violences qui évoquent de plus en plus celles qu'exerçait l'État dans le passé. Cet été, à Komsomolsk, la politique a même bloqué l'accès à l'air pur¹⁶.

Notre nouveau spectacle, *Je suis*, comporte l'épisode suivant : Dimitri (Botcharov), l'un des comédiens, lit à haute voix le témoignage d'un vieil homme ayant survécu aux répressions staliniennes. Il commence par évoquer ses mains qui tremblent. Rien de particulier, dit-il, c'est fréquent chez les personnes âgées... Et ensuite viennent ces paroles : « Vous voyez ? Mes mains tremblent en permanence. C'est à cause de mes nerfs. Toute ma vie, j'ai eu peur... Des centaines de milliers de personnes ont été envoyées au Goulag sur une simple dénonciation dont personne ne vérifiait le bien-fondé. Il suffisait de dire : «C'est un ennemi ». Je n'ai jamais rien dit de pareil sur personne. » Eh bien, cet homme est un héros. Aujourd'hui, il compte davantage pour moi que Hamlet et son célèbre « Être ou ne pas être ». Dans la situation actuelle, un de nos devoirs est de lancer, comme le disait Kurt Vonnegut¹⁷, un « signal d'alarme » susceptible d'alerter nos concitoyens.

16. Depuis le 13.07.2012, la raffinerie de pétrole de Komsomolsk, appartenant à l'entreprise Rosneft, dont l'Etat russe est actionnaire majoritaire, rejette du gaz nauséabond dans l'atmosphère. Malgré les plaintes de la population, l'usine poursuit son activité, en interdisant catégoriquement à ses employés de parler de l'affaire à l'extérieur. Les médecins de la ville ont apparemment reçu l'ordre de ne pas diagnostiquer les cas d'intoxications. Pour l'instant, il n'existe aucune donnée officielle sur la nature et la dangerosité du gaz rejeté. Voir : Elena Gabrielian, interview d'Alexei Larin, journaliste indépendant russe qui a mené l'enquête, diffusée sur RFI (en russe) : <<http://antigas.org/2012/09/12/intervyu-alekseya-larina-francuzskomu-radio-rfi/>> (consulté le 20.01.2013).

17. Kurt Vonnegut, écrivain américain (1922-2007), vétéran de la seconde guerre mondiale, dans « Playboy Interview by Kurt Vonnegut », mai 1973, disponible à cette adresse : <<http://www.thinking-approach.org/index.php?id=410>> (consulté le 20.01.2013).

Bing-bang Fondement | Effondrement : vers un théâtre de conciliation¹

**Entretien avec Virginie Baes, metteur en scène,
Compagnie Les 198 os²**

Tania Moguilevskaia

T.M. - Quelle place occupe *Bing-bang* dans votre parcours de metteur en scène ? Quel a été le déclencheur de ce projet ?

Virginie Baes - J'ai abordé le théâtre par un cursus de comédienne ; je me suis très vite rendu compte que ce n'était pas ma place. Mon premier travail de mise en scène a été *Les Sirènes*, une installation plastique avec performance d'acteurs, créée en 1988. Ensuite, j'ai monté des pièces qui

-
1. *Bing-bang Fondement | Effondrement* (création en mars 2013) est coproduit par la Compagnie Les 198 os, le Théâtre de La Digue, Pronomade(s) (centre national des arts de la rue 31), *l'Usine* (lieu conventionné dédié aux arts de la rue -Tournefeuille / Toulouse Métropole - 31) et le Théâtre Georges Leygues (47).
 2. Entretien réalisé en septembre 2012. Nombre minimum d'os dans le squelette humain. Les 198 os a été créé en 1996 par Virginie Baes, elle est soutenue pour ses créations par la Direction Régionale des Affaires Culturelles et la Région Midi-Pyrénées, le Conseil Général de la Haute-Garonne et la Ville de Toulouse ; et pour son travail sur les territoires se joignent également le Ministère de la Culture et de la Communication et l'Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances.

m'avaient marquée, dont je souhaitais partager l'émotion³. Toutes ces œuvres avaient en commun nos paradoxes inévitables et notre responsabilité citoyenne. Après une période d'intérêt intense pour les écritures contemporaines⁴, je me suis désolidarisée d'une certaine présentation des relations humaines que je considérais comme archaïque. Et puis j'ai assisté en 2005 à une représentation de *Madre e Assassina*⁵ dont je suis sortie avant la fin, saisie d'effroi, au sens müllérien du terme. J'ai décidé de rompre avec cet héritage grec du théâtre tragique basé sur le conflit, de renoncer à la violence « ajoutée » des images et de l'acteur et de rechercher le dénuement en épurant la forme et le jeu. Il s'agissait pour moi d'un véritable glissement d'éthique artistique. À l'occasion de laboratoires de recherches⁶ que j'ai menés avec un auteur et des acteurs, j'ai essayé de poursuivre le travail sur la notion de « vérité impure », commencé avec *Horace* de Müller, qui traitait de l'irréductible dualité de l'homme et de l'incontournable impureté de la vérité. J'ai interrogé et redéfini le mythe⁷ comme étant une illusion à la fois intime et collective, créateur d'une puissance fictionnelle et conceptuelle de l'existence. Je m'intéresse notamment aux fondements unificateurs et régulateurs du vivre ensemble que l'homme « européen » inscrit dans ses histoires. J'ai inventé un jeu de cent papillotes ; sur chacune d'entre elles était notée une injonction⁸ : les acteurs devaient piocher dedans et répondre

3. *Les Femmes au tombeau* de Michel de Ghelderode en 1992, qui traite d'une forme de consumérisme de la foi ; de Rodrigo Garcia : *Notes de cuisine* en 2002 et *Fallait rester chez vous, têtes de nœud* en 2004 qui traitent du mariage et des violences familiales ; *Horace* de Heiner Müller en 2005.

4. NDR : notamment au fil d'un cycle de rencontres avec des auteurs vivants et de lectures, organisées à Toulouse dans le cadre de *Mauvaises Herbes*, inauguré en 2005 avec la Compagnie Tabula Rasa. Parmi les invités : Ivan Viripaev en 2009, *Teatr.doc* de Moscou en 2010.

5. Création de Pietro Babina, *Teatrino Clandestino*, 2004, Bologne. Co-produite par le Théâtre Garonne.

6. Organisés au Théâtre de La Digue à Toulouse, dont elle a été Artiste associée pendant trois saisons depuis mai 2007.

7. « Le mythe a la fonction de révéler les modèles exemplaires de toutes les activités humaines significatives. Il fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là-même signification et valeur à l'existence », Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, p.12.

8. Parmi ces 100 injonctions : Sois là et que cela te suffise ; Dis le commencement du monde ; Fais la guerre ; Dis ce que tu as appris ; Sois un bourreau ; Dis ton prochain miracle ; Commente tout ce que tu fais ; Dis tous les prénoms de ta famille ; Coiffe-

instantanément. Ce travail a été pour eux d'une violence extrême, il a balayé toutes les illusions, toutes les certitudes et techniques de jeu. Au même moment, j'ai aussi proposé à des connaissances de répondre à ces injonctions. Les interviews m'ont bouleversée : là aussi, j'ai trouvé non pas une Vérité, mais un échantillon de vérités « impures ». Et, malgré les divergences, aucune trace de ce qu'on pourrait nommer « conflit ». J'ai décidé de nommer cette recherche « théâtre de conciliation » et de lui donner comme quête une forme de représentation des compatibilités entre personnes d'opinions divergentes ou contraires. *Bing-bang Fondement | Effondrement* est le premier opus de ce théâtre. J'ai proposé à la plasticienne Hélène Olive de s'associer à ce projet pour lequel je souhaitais un espace sonore et déambulatoire proche de l'installation.

T.M. - Pouvez-vous décrire les étapes successives du processus de *Bing-bang* ?

V.B. - Après la première étape de création de la liste d'injonctions, nous avons établi ensemble un protocole : rencontrer des personnes à leur domicile, les interviewer en audio et ensuite photographier leur « chez eux », sans qu'ils soient présents sur les clichés. Après, il a fallu analyser les réponses et choisir ce qui serait utilisé et la manière de le mettre en voix. Le choix des acteurs, la création de l'installation plastique et du dispositif audio se faisait en parallèle, de même que le montage de « poèmes sonores » et des combinaisons destinées aux acteurs. Pendant la première résidence, nous avons peaufiné ce double dispositif et entamé le travail de « mise en vie ». Les représentations⁹ ont été suivies de rencontres avec les spectateurs qui sortaient dans leur majorité avec un large sourire, parlant eux-mêmes de « réconciliation », d'humanité.

toi ; Questionne-toi ; Tue ; Mens-nous ; Dis ce qu'est ta peur ; Dis une aporie...

9. Première série en mars 2011 au Théâtre Le Ring Toulouse. Mise en scène : Virginie Baes, scénographie : Hélène Olive, création poèmes sonores : H. Olive, V. Baes et P. Berneron, déploiement sonore : P. Berneron, avec Anaïs Durin, Assaï Blanchard, Danièle Catala et Vincent Pérez.

T.M. - Pourquoi avez-vous adopté cette démarche d'interviews de personnes, connues et inconnues ?

V.B. - Ce choix était animé par le désir d'enquêter sur une masse, de rencontrer notre voisine, nos pères et mères, nos anciens, nos adolescents, ceux que nous côtoyons sans prêter attention à ce qu'ils pensent, vivent ou croient. La seule chose qui nous motivait était de nous mettre à l'écoute d'êtres étrangers à nos vies pour lesquels nous n'avions somme toute pas de réelle considération.

T.M. - Quels étaient les critères de choix de l'« échantillon » de personnes interrogées ?

V.B. - D'abord, nous avons demandé à notre entourage, puis, par désir de partage de l'expérience, certains interviewés nous ont mis en rapport avec leurs proches, etc. D'autres ont été approchés *via* un site de réseau social. C'était essentiel de rassembler un échantillon que nous puissions considérer comme représentatif de la société, d'être au plus près d'une sorte d'enquête sociologique. Nous avons veillé à ce que ces 80 personnes couvrent 5 tranches d'âge, à parité égale homme / femme.

T.M. - Pourquoi avoir choisi de ne pas filmer les personnes et préféré documenter leur environnement ? Pour quelles raisons avoir écarté le concept de « portrait » ?

V.B. - Nous sommes saturés d'images, nos goûts, nos expériences, nos cultures forgent des « centres de référence » qui restreignent et détournent notre capacité à recevoir au plus juste le réel. Je crois aussi que ce que nous choisissons de mettre autour de nous, ce qui nous touche, nous reconforte... révèle beaucoup plus de choses que nos masques sociaux. Je considère que la « représentation » du singulier, du « phénomène » sorti de son contexte, l'ensemble humain, ne nous permet pas de

comprendre notre humanité ; qu'elle occasionne une vision restreinte, trop souvent « exotique » et excluante. L'idée a donc été d'inscrire chacune de ces personnes dans un ensemble, dans un chœur.

T.M. - Pour recueillir des « paroles » autour des thèmes qui vous intéressaient vous auriez pu procéder à un entretien « classique », mais vous avez préféré les déclencher par le biais d'« injonctions ». Que permet cette façon de procéder ?

V.B. - Il existe une différence de perception et de réaction intérieure entre devoir « répondre à une question » et devoir « obéir à une injonction ». Une question engendre souvent une réflexion et une réponse générale sur le thème proposé, alors que l'injonction est une sommation de dire, de se dire, de parler de soi, de son point de vue. Notre protocole d'interview ne vise pas à mettre la personne en situation d'analyse psychanalytique ou de théorisation philosophique - ni soin, ni évaluation - mais en condition de don, de contribution désintéressée. Nous voulions mettre chacun face à ses « vérités » sans présence d'une récompense, d'une approbation extérieure, d'un commentaire ou d'une conversation. Afin de déclencher une réponse non exhaustive, « automatique », même si l'interviewé pouvait prendre du temps pour répondre.

T.M. - Selon quels principes avez-vous composé la liste des injonctions ? Étaient-elles sous-tendues par une interrogation globale ?

V.B. - La création de la liste était portée par un ballottement entre notre « je culturel » et notre « je intime », par le sentiment que notre capital culturel acquis est restreint, et par quelques questions existentielles : pouvons-nous les faire coïncider pour devenir ce que « nous sommes » vraiment ? Quels sont les points de divergences et de croisements entre nos pensées et expériences singulières d'une part, et communes d'autre

part ? Le champ de nos injonctions était donc vaste : bonheur, efficacité, travail, propriété, mort, utopie, sexe, croissance, colère etc.

T.M. - Avez-vous eu des retours sur cette expérience de la part des personnes interrogées ?

V.B. - Dans leur quasi majorité, elles nous ont remerciés de l'opportunité offerte de faire un point sur leur vie, un point sur ce qu'elles pensaient du monde. Souvent, elles nous ont mis en contact avec d'autres personnes de leur entourage.

T.M. - La phase de collecte auprès des « personnes ressource » a-t-elle modifié l'intention première ? A-t-elle orienté le projet dans une direction inattendue ?

V.B. - Je ne savais pas ce que la somme des rencontres allait dégager comme sens, si sens il y avait. Nous avons autant que possible mené les interviews à deux, sachant qu'une interview durait entre deux et quatre heures, plus la séance photo. Au début, il m'arrivait de juger leurs pensées ou points de vue simplistes, ridicules, racistes... Hélène et moi, nous nous réunissions pour échanger sur le déroulement des interviews, et petit à petit ces réunions sont devenues « nos » moments, où nous pouvions décharger les émotions que nous avions accumulées en silence, très souvent les larmes étaient au rendez-vous. Pour ma part, elles étaient constituées d'un sentiment de tristesse né de ce que j'avais entendu ou perçu, mêlé à une sensation d'appartenance profonde, de beauté. Au fil des écoutes j'ai fini par adopter une posture de non jugement, pour ne devenir que réceptacle. L'accumulation a permis de découvrir l'existence d'une humanité qui partage des peurs, des émotions, des désirs communs. C'est cette *révélation* que j'ai voulu rendre publique. De là ont découlé la mise en scène, le dispositif scénique et le jeu des acteurs. Nous avons imaginé un dispositif participatif, réservé à un public restreint, qui lui ferait parcourir, dans un rapport intime, le

trajet émotionnel et intellectuel que chacune de nous avait traversé lors des interviews.

T.M. - Selon quels critères et processus avez-vous sélectionné les matériaux présentés ?

V.B. - Nous nous étions fixé pour règle de n'écarter aucune réponse parce que nous ne voulions pas d'une posture de censure. Nous avons construit un tableau répertoriant pour chaque injonction les thèmes abordés par chaque interviewé. Pour « désentimentaliser » nos choix, nous avons dépersonnalisé les interviewés en ne gardant que les deux premières lettres de leurs prénoms et noms. Cette organisation analytique des données nous a permis d'avoir une vision d'ensemble et de choisir les matériaux soit à utiliser dans l'installation, soit à distribuer aux acteurs. Pour les acteurs, nous avons privilégié les injonctions d'ordre intime, la « confiance », alors que des considérations plus sociétales et des « listes » ont servi pour l'installation, sous la forme de « poèmes sonores ».

T.M. - Comment fonctionne cette installation sonore ?

V.B. - C'est une maison improbable¹⁰ qui parle, elle est constituée de dix-sept fragments de pièces, espaces et objets, indépendants, multipliés et mobiles, construite à partir de photos représentant des fragments des intérieurs de nos interviewés : entrée, bureau, salon, cuisine, chambre, douche, cabinet... Equipés d'enceintes, les meubles et les objets diffusent la parole des personnes interrogées... Le public est invité à pénétrer dans cet environnement où il n'y a pas de chemin à suivre prédéfini, la lumière est tamisée, et c'est à chacun de trouver sa propre

10. Le plan de l'installation est disponible sur le site de la compagnie : <<http://www.les1980s.net/#/bing-bang/3290801>> (consulté le 03.02.2013).

façon d'y déambuler et de l'apprécier. Pour pouvoir entendre correctement les paroles, il faut faire un effort: se pencher, parfois ramper, coller son oreille, fermer les yeux pour s'isoler ou, au contraire, écouter au casque tout en observant les autres visiteurs. La déambulation est ponctuée d'interventions d'acteurs, mais le public est libre de poursuivre son écoute ou bien de la suspendre pour aller ailleurs.

T.M. - Pourquoi avoir retiré les injonctions du matériau « installé » ? Comment l'avez-vous « assemblé » puis « disposé » ? Qu'entendez-vous par « poèmes sonores » ?

V.B. - Nous avons considéré que c'étaient les réponses qui importaient. Au demeurant, beaucoup d'entre elles comportaient, sous une forme ou une autre, l'injonction. Les « poèmes sonores » diffusés dans l'installation sont des montages choraux de réponses, basé sur la juxtaposition. Les poèmes sonores constituent des fils de multiplicité de points de vue, d'accords et de désaccords, de pensées antagonistes, ainsi que de connaissances et croyances. Le tout forme une sorte « d'épopée humaine », un « chaos » : un « Tout-Monde »¹¹ en mouvement. Cette choralité nous fait partager de précieuses découvertes, celles qui proviennent d'expériences, comme celles qui instruisent, sculptent et conditionnent... Les poèmes sonores sont composés pour bâtir des ponts entre des savoirs et des croyances multiples, ils aident le public à établir des liens avec ce qu'il entend. Ils contribuent à faire émerger ce qui nous lie plutôt que ce qui nous sépare.

11. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, 1997. L'écrivain martiniquais y partage sa tentative de « découvrir les constantes cachées de la diversité du monde ».

T.M. - Quelles fonctions avez-vous attribuées dans ce projet aux acteurs ?

V.B. - Les quatre acteurs qui « habitent » la maison ont la fonction d'humaniser l'installation plastique et de faire théâtre ; nous les appelons des « figures porte-voix ». Il s'agit d'un travail sur l'effacement de l'acteur, de son jeu, au profit d'un état d'être sans aucune exhibition, un soi en retrait. Les réponses aux injonctions émises par ces figures sont des réponses « brutes » et singulières. Je cherchais un procédé qui favorise la non-fabrication et la non-incarnation de personnages, pour atteindre une présence au plus proche de celle de l'interviewé. Les figures ont des casques qui émettent en direct les paroles de nos interviewés, ils sont totalement concentrés sur ce qu'ils entendent et doivent simultanément émettre les dires à voix haute. Je désirais travailler sur deux modes d'émission distincts : « retransmettre » et « adresser ». Pour le mode « retransmettre » elles occupent l'espace sans entrer dans les fragments de pièces. Elles énoncent les paroles comme un « traducteur », transformant le « je » en « il (ou elle) dit... ». Pour le mode « adresser », elles réalisent ce que l'on nomme des « *gestus* », c'est-à-dire un ensemble fragmentaire de petites actions articulées sur des détails du quotidien, des instantanés, comme par exemple fumer une cigarette, faire un lit ou s'épiler les jambes, cherchant une fois de plus à déjouer les codes du théâtre en substituant au spectaculaire un « presque rien ». Pour cette intervention, elles gardent le « je » de l'interviewé. Leur élocution épouse toujours, au plus près, celle de l'émission première, en empathie avec le souffle et le rythme de la pensée qui se construit dans leurs oreilles, sans « métier », sans effets. Pour pallier à l'éventuelle mémorisation des « textes » et à la construction de personnages, j'ai construit des combinaisons de réponses qui varient d'une représentation à l'autre.

T.M. - Quelle place attribuez-vous au spectateur dans ce dispositif ?

V.B. - Ici il n'y a plus de frontière entre l'espace de « jeu » et celui du public, chacun, les acteurs comme le public, est « l'unique et un de plus »¹². Notre désir est d'absorber littéralement celui qui regarde et écoute, de les confondre. Dans cette perspective immersive, il s'agit non seulement d'inclure le public mais de l'envisager comme élément de cette scénographie mouvante dans le temps. Le public a son influence sur la diffusion des dires par des expériences sensorielles et participatives l'invitant à engager le sensible. Par différents gestes : ouvrir une armoire, s'allonger sur un lit et poser sa tête sur un coussin, décrocher un combiné téléphonique... les corps se regardent, se côtoient, se frôlent et s'abandonnent. Il déclenche lui-même le son, modifiant en temps réel son écriture et sa diffusion. Ainsi, le spectateur a une véritable incidence sur la forme même de la représentation. Le dispositif a aussi comme but d'inciter le public à répondre aux injonctions, soit pendant la représentation à l'incitation des figures, soit grâce à des « cabines d'auto-interview » mises à leur disposition, ou encore par téléphone. Nous allons décider de ça lors de nos prochaines résidences¹³. Pour la tournée, nous souhaitons proposer un temps de représentation pour 40 personnes d'une durée déterminée, pour lequel le public est invité à une heure précise. Et dans un second temps, nous laisserions pendant plusieurs jours l'installation plastique et sonore ouverte en libre accès : une opportunité d'occuper et d'inter-réagir avec la maison, pour l'écoute des 4 heures de paroles montées à ce jour.

12. NDR : citation de la réponse donnée par VIPE à l'injonction n°18 « Dis qui tu es. »

13. La compagnie poursuit ses recherches avec deux résidences de création en Haute-Garonne : en avril 2012 à Pronomade(s), Centre National des Arts de la Rue, Encausse les Thermes ; en 2013 à L'Usine, lieu conventionné Arts de la Rue, Tournefeuille. [NDR] Une deuxième version de *Bing-bang*, sortie de résidence de création à L'Usine est présentée en mars 2013 avec Anaïs Durin, Assaï Blanchard, Marc Lallement et Julien Le Cuziat.

T.M. - Avant de parvenir à ce dispositif, avez-vous expérimenté d'autres rapports scène/salle ? Pourquoi vous êtes-vous associée à une plasticienne ?

V.B. - J'ai déjà travaillé sur la frontalité et la bi-frontalité dans mes créations précédentes. Quoi qu'on fasse dans ces configurations, l'assemblée demeure « spectatrice de... ». Ensuite, pour *Horace* de Müller, j'ai opté pour un dispositif scénique où le public, 49 spectateurs, encerclait la moitié de l'aire de jeu. Nous n'étions plus dans un espace de représentation, mais dans un espace public de partage. La petite assemblée approchait au plus près le corps de l'acteur, sa voix résonnait dans les têtes et le corps du public. Cette expérience intense de communion m'a sans doute définitivement détournée du dispositif frontal à large public. J'ai alors voulu renouer des liens avec des formes théâtrales plastiques, sur lesquelles j'avais déjà travaillé dès ma première mise en scène¹⁴. La rencontre avec Hélène Olive est tombée à pic. Ses installations plastiques et sonores basées sur l'observation et le constat de l'intime, son regard ancré dans une esthétique relationnelle résonnait en complémentarité avec mes envies artistiques. Nous nous sommes d'abord associées pour un travail sur le territoire¹⁵ qui avait pour sujet la réconciliation entre populations et espace public et la poursuite de notre collaboration sur *Bing-bang* fut une évidence. La forme à laquelle nous sommes parvenues fédère trois de mes passions : sociologie, théâtre et arts plastiques.

14. NDR : Installée à Toulouse en 1997, V. Baes rencontre Solange Oswald, metteur en scène et Joël Fescl, plasticien du Groupe Merci, dont elle deviendra une collaboratrice artistique durant trois ans pour *Les Tristes champs d'asphodèles*, *La Mastication des morts* de Patrick Kerman et *Les Européens* de Howard Barker. Elle assiste Joël Fescl à la réalisation de l'exposition *Merci* sur des textes d'Alain Béhar.

15. Projet *Euxvousnous* décrit sur le site de la compagnie : <<http://www.les1980s.net/#/euxvousnous/3554465>> (consulté le 03.02.2013).

T.M. - En quoi le travail sur *Bing-bang* se distingue-t-il du processus « habituel » d'élaboration d'un spectacle ou d'une installation ?

V.B. - Il renonce à la séduction, celle des images, du tragique et du conflit. La dramaturgie se définit pas à pas, au regard de l'analyse de la matière accumulée. Elle vise à mettre en avant une vérité nue, sans réécriture, sans proposition de solution, sans didactisme, excluant toutes les postures partisans d'un discours moralisant, tous les procédés scéniques illusionnistes. Le jeu de l'acteur est « neutre », il rapporte, rend compte, expose « au présent ». La transposition artistique de notre propre expérience de solitude dans l'écoute est son objet majeur. Cet « écouter pour entendre » est au centre de la création et cherche à emmener le public vers une posture relationnelle qui se décentre au-delà de la comparaison et du jugement.

T.M. - Qu'est-ce qui, au cours de ce projet, a changé dans votre rapport aux autres, à vous-même ?

V.B. - Je suis de nationalité belge et dans ma jeunesse je suis partie vivre six mois dans un kibboutz en Israël et un an et demi au Mexique. Je vis en France depuis 1987, d'abord à Paris puis à Toulouse et enfin dans la campagne audoise. Ces expériences de migrations volontaires d'un pays à l'autre et d'un territoire urbain à un territoire rural, m'ont conduite à raccorder des différences culturelles, à reconnaître et à considérer celles des autres, tout en gardant ma propre identité. Après *Bing-bang*, ce capital culturel s'est enrichi et mes repères identitaires se sont encore une fois déplacés, se sont élargis. L'expérience a profondément transformé ma relation aux gens.

T.M. - Cela a-t-il quelque chose à voir avec votre perception de la situation actuelle du théâtre ? S'agit-il d'une réponse à une esthétique dominante, ou bien, aux discours politiques ou médiatiques ?

V.B. - Effectivement, je ressens majoritairement les discours, qu'ils soient artistiques ou politiques, comme restrictifs, séparateurs et avilisants, parce qu'ils favorisent l'émergence de peurs. Parce que la culture dominante du négatif est contraire au mouvement de société d'hommes et de femmes en quête d'une vie sociale où se développent leurs capacités et leur pouvoir de décision sur leur histoire personnelle. Certaines formes de théâtre, qu'elles soient basées sur des faits réels ou imaginaires, travaillent trop souvent à la représentation tragique de notre condition humaine et de nos histoires familiales. Je crois qu'il est temps de ne plus imiter, mais de découvrir, d'être en évolution permanente pour affronter et comprendre plutôt que de se soumettre.

T.M. - Peut-on à propos de *Bing-bang* parler d'un objectif de type politique ? Sociologique ? Anthropologique ? Psychothérapeutique ?

V.B. - Le protocole mis en œuvre pour *Bing-bang* relève plutôt de l'anthropologie sociale et culturelle au travers de notre matière récoltée par le biais d'une enquête sur les coutumes, les pratiques, les croyances et les mythes d'un échantillon d'humains. Sa transposition artistique, le théâtre de conciliation, a pour but de faire entendre la complexité de nos réalités, faire cohabiter nos différences, nos désaccords premiers pour révéler notre appartenance à un corps commun. Il met en évidence ce qui rassemble plutôt que ce qui divise, au-delà de la perversion de la certitude et de ses conséquences. Ainsi, il offre un terrain de possible réflexion sur les comportements à adopter pour rendre le monde humainement habitable. Je dirais que nous y proposons de changer de point de vue, de faire une expérience de décentrage.



Les contributeurs



Virginie BAES
metteure en scène – comédienne

Après une expérience de comédienne, **Virginie Baes** débute la mise en scène à Bruxelles, sa ville natale, par une installation plastique, la performance *Les Sirènes*. Elle travaille ensuite à Paris, aux côtés de Serge Noyelle ; elle met en scène *Les Femmes au tombeau*, de Michel de Ghelderode, au Guichet Montparnasse, puis *L'Escale*, avec le clown Kawit. Elle présente ensuite au Canada, au Station Street Art center de Vancouver, *Les Transportées* de Christopher Mooney. Elle crée en 1996 sa propre compagnie, Les 198 os, et s'installe à Toulouse où elle devient collaboratrice artistique de Solange Oswald et Joël Fescl, du Groupe Merci (*Les Tristes champs d'asphodèles*, *Merci* et *La Mastication des morts* de Patrick Kermann, *Les Européens* de Howard Barker). Elle a mis à plusieurs reprises en scène les textes de Rodrigo Garcia (*Notes de cuisine*, 2002, Théâtre National de Toulouse, puis *Notes de cuisine* et *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, 2004). En 2006, elle crée *Horace* de Heiner Müller avec Laurent Perez. Depuis 2005, sous le nom de Collectif Mauvaises Herbes, elle propose par ailleurs des lectures et des rencontres d'auteurs autour des écritures dramatiques contemporaines (30 auteurs lus et 16 invités ; en 2010, une séance a été consacrée au théâtre documentaire russe). Elle a été artiste associée au Théâtre de la Digue entre 2007 et 2010. En 2010, en collaboration avec la plasticienne Hélène Olive, elle crée *Bing-bang Fondement | Effondrement*, une installation documentaire sonore dont la première étape a été présentée en mars 2011 au Théâtre Le Ring Toulouse et la deuxième en mars 2013, à l'issue d'une résidence de création, à L'Usine, lieu conventionné Arts de la Rue, Tournefeuille.



Ilmira BOLOTYAN
chercheuse

Ilmira Bolotyan est spécialiste du mouvement théâtral *Nouveau drame* et du *verbatim* russes. Elle vit à Moscou, où elle a soutenu en 2008 à l'Université Pédagogique de Moscou (MGPU) une thèse de doctorat en lettres intitulée « Les recherches dans le domaine des genres dans la dramaturgie russe fin XX^e-début XXI^e ». Elle a été la première à dégager les caractéristiques essentielles de la nouvelle dramaturgie russe en tant que phénomène socio-culturel. Elle est membre permanent du comité de lecture/sélection dans la catégorie « Dramaturgie » du Prix national « Début » (depuis 2006), ainsi que des jurys des concours dramaturgiques « Eurasie » (Ekaterinbourg, 2007, 2009) et « Première » (Moscou, 2008, 2009, 2010), et, récemment, du Festival de la jeune dramaturgie *Lioubimovka* (depuis 2013, Moscou). Elle a publié de nombreux articles dans les revues *L'Art du cinéma*, *Questions de littérature*, *Dramaturgie contemporaine*, *La Russie littéraire*, *Écran et scène*. Depuis 2012, elle est membre du conseil d'experts du Laboratoire de la mise en scène « Na Begovoï » (Centre de la dramaturgie et de la mise en scène Kazantsev, dir. : M. Ougarov, Moscou). Elle est également, pour la TV russe, auteure de nouvelles et de scénarii ayant obtenu des prix de la profession.



Nicolas BONNEAU
conteur documentaire
artiste associé – NEST Thionville-Lorraine (France)

Nicolas Bonneau est conteur, auteur et comédien ; il joue au départ dans différentes compagnies, à Nantes et Paris, avant de se découvrir conteur après une année d'apprentissage passée à Montréal en 2003-2004, notamment auprès de Claudette Lheureux. Au croisement de l'écriture, du collectage et de l'oralité, son univers est nourri des récits de vie qu'il aime récolter. Il fait partie de cette nouvelle génération de conteurs qui construisent un pont entre une certaine tradition du conte et de l'oralité et une forme plus moderne et spectaculaire du récit. Il a obtenu en 2006 le prix du public au Grand-Prix des conteurs de Chevilly-Larue. Depuis *Sortie d'Usine* (2007), ses spectacles sont largement diffusés dans toute la France. En 2007, il a créé la compagnie La Volige, implantée en Deux-Sèvres. Actuellement artiste associé au NEST (2010-2013), il y a présenté en octobre 2011 sa création *Fait(s) divers* (« À la recherche de Jacques B. », racontant son enquête sur les traces d'un tueur en série en Picardie), ainsi qu'une « intégrale » en une journée réunissant ses spectacles *Sortie d'usine (Récits du monde ouvrier)* (2006), *Inventaire 68, un pavé dans l'Histoire* (2008) et *Fait(s) divers*. En 2013, il y a également joué sa nouvelle création *Le Combat du siècle*, autour de Mohamed Ali et de son combat de 1974 contre George Foreman à Kinshasa.



Marion BOUDIER

chercheuse

Université de Caen Basse-Normandie (France)

Ancienne élève de l'École Normale lettres et sciences humaines, agrégée de Lettres modernes, **Marion Boudier** est docteur en Études théâtrales. Sa thèse s'intitule « La représentation du monde sans jugement : réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine » (dir. J.-L. Rivière, 2012). L'idée de « représentation du monde sans jugement », double visée du réel et du neutre, lui permet d'appréhender un changement de paradigme dans la représentation du réel, sa modélisation clarifiante et engagée laissant place à une expérience ouverte à l'interprétation. En faisant l'hypothèse d'un *réalisme neutre*, elle étudie notamment les dramaturgies de Vinaver, Hirata, Pommerat et Norén en alliant approche poétique, analyse des discours et des processus de création.

Responsable du laboratoire jr. de recherche «Agôn-dramaturgies des arts de la scène » de 2007 à 2012, elle est également corédactrice en chef de sa revue en ligne <<http://agon.ens-lyon.fr/>>.

Actuellement ATER à l'Université de Caen Basse-Normandie, elle enseigne la dramaturgie, la théorie du théâtre et l'analyse du spectacle.



Tatiana FROLOVA

**metteure en scène – directrice artistique du Teatr KnAM
Komsomolsk-sur-Amour (Extrême-Orient russe)**

En 1985, **Tatiana Frolova** a fondé à Komsomolsk la première compagnie indépendante d'URSS, le *Teatr KnAM*, où elle est à la fois metteure en scène et directrice artistique. Le collectif est composé de trois acteurs permanents (Vladimir Dmitriev, Dmitry Botcharov, Elena Bessonova) et d'artistes associés au gré des projets. Dès ses débuts, Frolova, à la recherche de formes nouvelles, met en scène des auteurs contemporains européens (Dürrenmatt, Ibsen, Kafka, Koltès, Müller) et russes (Arkady Babchenko, Konstantin Kostienko, Olga Pogodina). Elle est découverte en France au festival Passages 1999. Dès 2000, le collectif se tourne vers une pratique interdisciplinaire qui utilise largement des sources documentaires et les techniques multimédia : leurs créations théâtrales, mais aussi des installations vidéo et des performances dans l'espace public, deviennent au fil des ans de plus en plus engagées. Parmi leurs créations documentaires récentes, citons *Ma maman* (présentée au festival *Novaïa Drama*, Moscou), *Endroit sec et sans eau* (2006) et *Une Guerre Personnelle* (2010), *spectacles qui ont largement tourné* en France, Suisse et Belgique (Aulnoye-Aymeries, Colombes, Créteil, Liège, Lyon, Metz, Nancy, Valence, Vidy-Lausanne, Villeneuve d'Ascq). Son dernier projet (nov. 2012), fortement documentaire et contestataire, s'intitule *Je suis*. Il a reçu le Prix « meilleure mise en scène » décerné par la Région de Khabarovsk le 18 mars 2013. Il est programmé en oct./nov. 2013 aux Célestins - Théâtre de Lyon et au théâtre Le Poche Genève.



Elena GREMINA
dramaturge – scénariste – directrice artistique du *Teatr.doc*
Moscou (Russie)

Dramaturge, **Elena Gremina** est l'auteure d'une quinzaine de pièces et de nombreux scénarii pour la TV, dont des séries basées sur des sujets historiques. En 1999, elle participe à l'organisation à Moscou des premiers séminaires de dramaturgie documentaire animés par les artistes du théâtre londonien *Royal Court Theatre*. Depuis, elle assure elle-même de nombreux ateliers thématiques, souvent consacrés à l'écriture documentaire. En 2002, elle fonde, avec M. Ougarov et d'autres auteurs le *Teatr.doc - Centre de la Pièce Nouvelle et Sociale*, dont elle est directrice artistique : une cinquantaine de spectacles, essentiellement documentaires, y ont été produits. Parallèlement, elle participe à la mise en place du festival *Novaïa Drama*, dont elle dirige le programme « Dramaturgie de recherche » entre 2002 et 2008. Elle est l'initiatrice et l'auteure de pièces documentaires immédiatement actuelles telles que *Septembre.doc* (2005), à propos de la prise d'otages de l'école de Beslan en Ossétie du Nord, *Une heure et dix-huit minutes* (2010), consacrée à la mort en prison de l'avocat Sergueï Magnitski et *Deux dans ma maison* (2011). Ces spectacles ont tous été créés par M. Ougarov au *Teatr.doc*. Elle a organisé, en collaboration avec T. Moguilevskaïa, un laboratoire « Témoin sur scène », dans le cadre du programme « Pièce Nouvelle » du Festival Masque d'Or 2012. Elle collabore avec Anna Karetnikova à la création documentaire *Les Chants de notre prison*, présentée dans le cadre de « Pièce nouvelle » du Festival Masque d'Or 2013.



Gerardo GUCCINI
chercheur

Gerardo Guccini est professeur en Dramaturgie et théories et techniques de la composition dramatique à l' Université de Bologne (Alma Mater Studiorum). En 1995, il a fondé avec Claudio Meldolesi la revue biannuelle *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, dont il est rédacteur-en-chef. De 1996 à 1999, il a coordonné le projet européen Comenius T.E.A.T.R.E., destiné à la formation théâtrale des enseignants. Depuis 2002, il est directeur scientifique du CIMES (Centro di Musica e Spettacolo). Dans ce cadre, il a initié un projet intitulé « son et image ». Il a ensuite participé à une initiative culturelle permanente, le « laboratori per la città » (laboratoire à travers la ville). En 2007, il a mis en œuvre, en collaboration avec des dramaturges et journaliste italiens (teatro-narrazione) et anglais (théâtre *verbatim*), le projet « Teatro e informazione », qui comprenait des représentations théâtrales, des rencontres et un colloque, dont les actes ont été publiés dans *Prove di drammaturgia* (N°1, 2008). En 2011, il a organisé une journée d'étude consacrée au théâtre documentaire russe (« *Teatr. doc. Report teatrali nella Russia oggi* », dir. : Erica Faccioli, Tania Moguilevskaia, *Prove di Drammaturgia*, N°2, 2012). Ses recherches portent à la fois sur le théâtre du XVIII^e siècle, sur les aspects performatifs de la direction lyrique et sur le phénomène contemporain du « teatro-narrazione », en particulier la dramaturgie de l'acteur.



Hilary HALBA
chercheuse – comédienne
Université d’Otago – Aotearoa (Nouvelle-Zélande)

Hilary Halba est maître de conférences et dirige le Département d’Études théâtrales de l’Université d’Otago, Aotearoa/Nouvelle-Zélande. Elle travaille depuis longtemps avec le théâtre biculturel du sud de l’île du Sud de la Nouvelle-Zélande : depuis plus de dix ans, en partenariat avec les Maoris, elle a à la fois réalisé des mises en scène et étudié cette forme de théâtre. Ses recherches ont été publiées dans plusieurs ouvrages internationaux ainsi que dans des revues comme *Performing Aotearoa*, *About Performance*, *Australasian Drama Studies*, *alt.theatre* et *Theatre Topics*. Hilary Halba est également comédienne, elle a étudié le jeu d’acteur et l’enseignement du jeu à la prestigieuse Neighborhood Playhouse à New York. En 2012, elle a obtenu le prix de la meilleure actrice pour son rôle dans une pièce de Samuel Beckett lors des Dunedin Theatre Awards. Elle a, en collaboration avec Stuart Young, créé les projets de théâtre *verbatim Hush* et *Be | Longing*. Ces œuvres ont été montrées dans toute la Nouvelle-Zélande, et Hilary Halba et Stuart Young ont présenté des communications sur leur propre travail lors de différents colloques à l’étranger.



Bérénice HAMIDI-KIM
chercheuse
Université de Lyon 2 (France)

Bérénice Hamidi-Kim est maître de conférence en Arts de la scène à l'Université Lyon 2, membre du laboratoire Passages XX-XXI et chercheuse associée au Groupe de Sociologie Politique et Morale de l'EHESS. Ses recherches et ses nombreuses publications, en France et au Royaume-Uni, portent sur la fonction politique du théâtre en France (*Les Cités du théâtre politique depuis 1989*, préface de Luc Boltanski, L'Entretemps, Montpellier, 2013), sur l'articulation entre représentations artistiques et représentations sociales du monde du travail depuis les années 1968 (co-direction avec Armelle Talbot, projet « L'art au travail », Lyon 2/ENS Lyon, 2012-2014, et *L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral*, Théâtre/Public N°196, juin 2010) ainsi que sur la production de la valeur esthétique et économique des œuvres et des artistes de théâtre par les intermédiaires prescripteurs (séminaire « Incertitude sur la valeur », co-organisé avec Luc Boltanski, Bruno Cousin, Emmanuel Didier, Arnaud Esquerre, Jeanne Lazarus, Daniel Urrutiaguer, EHESS, 2012-2014).



Yannick HOFFERT
chercheur
Université de Lorraine (France)

Yannick Hoffert est maître de conférences (Théâtre et littérature du XX^e siècle) à l'Université de Lorraine (Nancy). Il s'intéresse tout particulièrement à la dramaturgie du Théâtre Nouveau et aux dramaturgies contemporaines. Il est l'auteur de l'ouvrage *Jean Vauthier – Théâtre vibrant* (Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidôlon », N°89, 2010). Il a co-dirigé avec Lucie Kempf l'ouvrage collectif *Le Théâtre au cinéma – Adaptation, Transposition, Hybridation* (Presses Universitaires de Nancy, 2010). Il a également participé au *Dictionnaire Beckett* et au *Dictionnaire Ionesco* publiés aux Éditions Honoré Champion (Coll. « Dictionnaires et références », 2011 et 2012), ainsi qu'au *Dictionnaire Genet*, à paraître chez le même éditeur. Parmi ses articles au sujet du Théâtre Nouveau, on peut citer notamment « Aspects de l'eau dans le théâtre de Beckett » (*Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, N°20, « Des éléments aux traces/Elements and Traces », Amsterdam/New York NY, 2008, p. 49-60) et « Chorégraphies de Ionesco », (in Norbert Dodille et Marie-France Ionesco (dir.), *Lire, jouer Ionesco*, Actes du colloque de Cerisy (août 2009), Besançon, Les Solitaires intempestifs, p. 271-292). Sa publication la plus récente est une préface à la pièce de Jean-Pierre Siméon *Stabat Mater Furiosa* (« Le spectacle de la langue », Jean-Pierre Siméon, *Stabat Mater Furiosa*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2013, p. 5-31).



Anyssa KAPELUSZ

chercheuse

Université d'Artois (France)

Docteure en Études théâtrales, **Anyssa Kapelusz** a soutenu, en décembre 2012, une thèse intitulée *Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain* (direction Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3). Membre du groupe de recherche *La poétique du drame moderne et contemporain* (dirigé par Joseph Danan et Catherine Naugrette, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), elle collabore également au programme scientifique de recherche sur *Le son du théâtre* (direction Marie-Madeleine Mervant-Roux, CNRS-ARIAS et Jean-Marc Larue, Centre de Recherche sur l'Intermédialité de Montréal). Dans ce cadre, elle a rédigé plusieurs articles consacrés au théâtre radiophonique et à l'écoute au casque dans les dispositifs interartistiques et intermédiaux contemporains. Elle est également l'auteur d'études portant sur des expériences ludiques et participatives récentes, notamment chez Rimini Protokoll ou Roger Bernat. Ancienne ATER de l'Université de Caen Basse-Normandie, elle intervient désormais en école supérieure de design et enseigne à l'Université d'Artois.



Lucie KEMPF
chercheuse
Université de Lorraine (France)

Lucie Kempf est maître de conférences en langue et littérature russe à l'Université de Lorraine (Nancy). Elle assure également des enseignements en licence Arts de la scène. Membre du laboratoire CERCLE et membre associé du CELJM, elle est spécialiste du théâtre russe : ses publications dans des revues et ouvrages collectifs en France et en Italie portent à la fois sur le début du XX^e siècle (jeu d'acteur, mise en scène, dramaturgie), sur le théâtre révolutionnaire durant la guerre civile et les années 1920 (spectacles de masse, scénisations, journaux vivants, pièces-procès, litmontages) et sur les dramaturgies contemporaines (Ivan Viripaev, Vassili Sigarev, *verbatim* russe). Elle a co-dirigé avec Yannick Hoeffert un ouvrage collectif intitulé *Le théâtre au cinéma. Adaptation, Transposition, Hybridation* (Presses Universitaires de Nancy, 2010). Particulièrement intéressée par la problématique du transfert culturel, ses dernières recherches concernent d'une part l'influence du théâtre d'agit-prop soviétique sur le théâtre documentaire occidental et d'autre part l'influence des procédés du *New Writing* anglais sur le développement des nouvelles dramaturgies russes depuis les années 2000 (mouvement *Novaïa Drama*).



Jérémy MAHUT
chercheur
Université de Reims (France)

Jérémy Mahut est doctorant à l'Université de Reims, membre du laboratoire CRIMEL, et membre-associé du CRHQ/CNRS (Université de Caen). Préparant une thèse intitulée « Le Rôle du témoin dans le théâtre européen contemporain », il a publié des articles dans les revues *Double Jeu* (N°6, 2009) et *Raison Publique* (mai 2010). Parmi ses communications les plus récentes, on peut citer « The resort to testimony in Western European theatre since the beginning of the 21st century or theatre faces mass media », présentée dans le cadre d'une conférence internationale à l'Université de St Andrews (Écosse, septembre 2010), à paraître ; et « Du théâtre documentaire au théâtre-témoignage : L'utilisation du témoin comme "document" », présentée dans le cadre d'une journée d'étude à l'Université de Reims (juin 2011).

Jérémy Mahut est par ailleurs chargé de TD à l'Université de Reims Champagne Ardenne depuis septembre 2012.



Tania MOGUILEVSKAIA
chercheuse
Université de Lorraine (France)

Tania Moguilevskaia, née à Moscou, réside en France depuis 2000. Elle est actuellement membre associé du CERCLE (Université de Lorraine). Ses recherches portent sur les dramaturgies émergentes et le mouvement « Théâtre documentaire » russes (depuis 1999). En 2008, elle a soutenu une thèse de doctorat en Études théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (dir. : Jean-Pierre Sarrazac). Elle y a conceptualisé un modèle historique du théâtre documentaire en s'appuyant sur l'exemple du théâtre allemand des années 1920 (Erwin Piscator) et 1960 (Peter Weiss), qu'elle a confronté aux expérimentations russes actuelles. Elle a publié de nombreux articles dans des ouvrages collectifs et des revues spécialisées comme *Alternatives Théâtrales*, *Théâtre/public*, *UBU-scènes d'Europe*, *Le théâtre en Europe aujourd'hui*, « *Les nouvelles écritures russes* » - *Cahier de la Maison Antoine Vitez*.

En 2011, elle a participé au colloque international « Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre » (Paris 3- UC Louvain, *Études Théâtrales*, N°51), au séminaire « Théâtres documentaires » (ARIAS/CNRS), au numéro spécial de la revue *Études Théâtrales*, N°50, consacré aux usages du document dans les écritures théâtrales. Elle a codirigé, avec Erica Faccioli, le numéro spécial de la revue *Prove di Drammaturgia*, N°2 - 2012, consacré au *Teatr.doc* de Moscou. Elle intervient en tant que conseiller en dramaturgie auprès de plusieurs compagnies (*Teatr KnAM*, Komsomolsk-sur-Amour, 198 os, Toulouse, *Gazoline*, Valence).



Joanna OSTROWSKA

chercheuse

Université Adam Mickiewicz – Poznan (Pologne)

Joanna Ostrowska est professeur assistant à l'Institut d'Études culturelles de l'Université Adam Mickiewicz, à Poznan. Ses recherches portent sur le théâtre alternatif (en Pologne et ailleurs dans le monde), les formes radicales de théâtre de rue, les lieux théâtraux et leur dimension spatiale, les performances dans des lieux publics. Ses nombreux articles ont été publiés entre autres dans les revues *New Theatre Quarterly*, *Pamiętnik Teatralny* et *Kultura Współczesna*. Elle est co-éditrice de trois ouvrages, co-auteure de *Sketches on Alternative Theatre* et auteure de l'unique monographie polonaise portant sur le Living Theatre. Entre 1994 et 2004, elle a collaboré avec le festival Malta de Poznan, qui était alors le festival des arts de la rue le plus important de Pologne. Depuis 2005, elle participe au projet international « European Festival Research Project ». En 2006-2007, elle a été membre de l'équipe préparant le rapport « Street Artist in Europe » pour le Parlement Européen. Depuis 2009, elle participe au projet « Theatre Architecture in Central and Eastern Europe (TACE) », organisé par l'Institut des Arts et du Théâtre de République Tchèque dans le cadre du programme international « Culture 2000 » ; elle est responsable du volet concernant les lieux théâtraux expérimentaux en Pologne. Enfin, depuis 2011, elle co-organise le groupe de travail « Performances in Public Spaces » au sein de la Fédération Internationales de Recherches théâtrales (International Federation for Theatre Research).

Mikhaïl OUGAROV

**dramaturge – scénariste – metteur en scène – comédien
directeur artistique du Teatr.doc – Moscou (Russie)**

Mikhaïl Ougarov est un auteur russe renommé : il a publié une dizaine de pièces qui ont été mises en scène en Russie, Pologne, Allemagne, Finlande, Lettonie... Depuis 1995, il est membre-organisateur du Festival de la Jeune dramaturgie *Lioubimovka*. En 2002, il fonde, avec Elena Gremina et d'autres auteurs, le *Teatr.doc - Centre de la Pièce Nouvelle et Sociale*, une scène moscovite ouverte à l'innovation. Il participe à l'organisation du festival *Novaïa Drama* à Moscou. Pédagogue innovateur apprécié par la jeune génération, il anime depuis 1999 des séminaires, des ateliers et des laboratoires d'écriture et de mise en scène, à Moscou (École Supérieure de Journalisme GU-VCHE) aussi bien qu'en province. Parmi ses projets documentaires, produits collectivement au *Teatr.doc*, citons : *La Guerre des Moldaves pour une boîte en carton* (d'après un livret d'Alexandre Rodionov, 2003), *Septembre.doc* (texte : E. Gremina, créé au festival Passages 2005, Nancy), *Une heure et dix-huit minutes* (texte : E. Gremina, 2010) et *Deux dans ma maison* (texte : E. Gremina, 2011). Ce dernier spectacle a largement tourné en Europe centrale : Cracovie, Helsinki, Munich, Nitra, Prague, Tallin, Vienne... Depuis 2012, Ougarov est également directeur artistique du Centre de la Dramaturgie et de la Mise en scène à Moscou. Son dernier spectacle documentaire (mars 2013) : *Les Chants de notre prison* (en collaboration avec E. Gremina, Anna Karetnikova et le collectif du *Teatr.doc*), présenté dans le cadre du programme « Pièce nouvelle » du Festival National Masque d'Or 2013, Moscou.



Marie PECORARI
chercheuse
Université de Paris-Sorbonne (France)

Marie Pecorari est maître de conférences en anglais à l'Université Paris-Sorbonne depuis 2009. Spécialiste de théâtre américain (dramaturgie textuelle et de plateau), elle a publié des articles et chapitres d'ouvrage sur Charles Ludlam (son sujet de thèse), Tony Kushner, Suzan-Lori Parks, Tennessee Williams. Elle a co-édité des numéros de revue sur le théâtre expérimental américain (*Théâtre/Public*, 2008), Tennessee Williams (*Etudes anglaises*, 2011) ainsi qu'un ouvrage sur le kitsch scénique (*Kitsch et théâtralité: Effets et Affects*, Editions universitaires de Dijon, 2012).

Ses directions de recherche actuelles incluent les formes documentaires, le kitsch, le théâtre queer, les performance studies et leur historiographie. Elle a traduit des ouvrages de Richard Schechner (*Performance: Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Editions théâtrales, 2008) et de David Mamet (*Comment placer la caméra?, Le chasseur et le gibier: notes sur le théâtre, Trois usages de la lame: nature et fonction du théâtre*, L'Arche (2011-2013)).



Christophe TRIAU
chercheur – dramaturge

Christophe Triaux est maître de conférences en Études théâtrales à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Ses travaux portent sur la mise en scène et les dramaturgies contemporaines, ainsi que sur l'histoire et l'esthétique du théâtre. Il est l'auteur de *Qu'est-ce que le théâtre ?* (en collaboration avec Christian Biet, Gallimard, Folio essais inédit, 2006), et a dirigé plusieurs ouvrages collectifs et numéros de revue — dernièrement : *Koltès maintenant et autres métamorphoses. Actes des colloques de l'université de Caen Basse-Normandie et de Paris-Diderot*, en collaboration avec Yannick Butel, Christophe Bident et Arnaud Maïsetti, Peter Lang, 2010 ; « Scènes françaises, scènes japonaises : allers/retours (XX^e-XXI^e siècles) », *Théâtre/Public* N°198 (coéd. Université Waseda, Tokyo), en collaboration avec Shintarô Fujii, décembre 2010 ; « États de la scène actuelle : 2009-2011 », *Théâtre/Public* N°203, en collaboration avec Olivier Neveux, janvier-mars 2012. Il est également dramaturge au NEST – Centre Dramatique National Thionville-Lorraine (direction Jean Boillot).



Juliusz TYSZKA
chercheur
Université Adam Mickiewicz – Poznan (Pologne)

Le professeur Juliusz Tyszka dirige l'Unité d'Études performatives de l'Institut de la Culture Générale à l'Université Adam Mickiewicz, à Poznan. C'est un vétéran du théâtre étudiant polonais, à la vie duquel il a activement participé entre 1974 et 1982. Il a publié six monographies et est co-auteur d'un ouvrage. Il en a également édité trois et co-édité cinq. Il est l'auteur d'environ 200 articles, essais, comptes-rendus et pamphlets publiés dans 10 pays. Il a été coordinateur de huit congrès internationaux, et a participé à plus de 70 colloques. Il a bénéficié de la bourse Fulbright (Université de New-York, Department of Performance Studies, 1992-93) et a été professeur associé, successivement à l'Université d'Artois (2003), puis à l'Université de Rennes 2 - Haute Bretagne (2010). Il est également professeur à l'Université européenne Viadrina (Francfort-sur-Oder, Allemagne) depuis 2006. Depuis 1999, il collabore à l'édition de la revue *New Theatre Quarterly* (Royaume-Uni).



Stuart YOUNG
chercheur – metteur en scène
Université d’Otago – Aotearoa (Nouvelle-Zélande)

Stuart Young est maître de conférences au Département d’Études théâtrales de l’Université d’Otago, Nouvelle-Zélande. Ses recherches portent sur le théâtre documentaire et le *verbatim* ; sur la dramaturgie russe, en particulier Tchekhov, ainsi que sur sa réception à l’étranger ; sur le drame moderne et le théâtre anglais ; sur le théâtre néo-zélandais et sur la dramaturgie gay et queer. Ses articles ont été publiés dans des ouvrages et des revues comme *Modern Drama*, *New Theatre Quarterly*, *Theatre Journal*, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* ainsi que *New Zealand Slavonic Journal*. Il est également metteur en scène, traducteur et critique théâtral. Son projet de recherches appliquées sur le *verbatim*, mis en œuvre avec Hilary Halba, a abouti à la création de quatre pièces, dont en particulier *Hush: A Verbatim Play about Family Violence* (2009) et *Be | Longing* (2011), qui évoque l’expérience de l’installation des immigrants en Aotearoa/Nouvelle-Zélande.



Kathrin-Julie ZENKER
comédienne – metteuse en scène – chercheuse
Université d'Aix-Marseille

Kathrin-Julie Zenker est allemande, à la fois praticienne et chercheuse. Titulaire d'un diplôme de mise en scène de l'INSAS (Institut supérieur artistique, Bruxelles), elle a travaillé notamment avec l'écrivain Jean-Marie Piemme. Elle a également suivi un cursus d'enseignement du jeu d'acteur et de la dramaturgie sous la direction de Manfred Karge à l'école de théâtre berlinoise Ernst Busch.

En France depuis 2005, Kathrin-Julie Zenker est chargée de cours à l'Université de Nice Sophia Antipolis et rédige à l'Université Aix-Marseille une thèse intitulée *Au bord du jeu* (dir. : Jean-Luc Lioult) qui étudie la fragile place de l'acteur au sein de la création documentaire contemporaine. En tant qu'artiste, elle prépare la performance *Dé-croître*, qui porte sur l'irrésistible implosion économique, écologique et étatique de l'Europe.

Table des matières

Avant-Propos

<i>Lucie Kempf – Tania Moguilevskaia</i>	5
--	---

Introduction

<i>Lucie Kempf – Tania Moguilevskaia</i>	11
Montrer sans démontrer : le refus de l'idéologie ?	12
Ruptures et continuités	17
Formes contemporaines : vers la pluridisciplinarité	21

Notes sur l'invention

du théâtre documentaire marxiste

<i>Tania Moguilevskaia</i>	25
Le « théâtre documentaire » des années 20	26
Le « théâtre documentaire » des années 60	33

I. MONTRER DANS DÉMONTRER : LE REFUS DE L'IDÉOLOGIE

Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (Rwanda 94 et Rimini Protokoll) <i>Bérénice Hamidi-Kim</i>	45
Witnessing, Remembering, Reshaping and Staging <i>The Files by the Teatr Osmego Dnia (Theatre of the Eight Day)</i> <i>Juliusz Tyszka</i>	61
La naissance du verbatim russe : l'histoire d'un malentendu ? <i>Lucie Kempf</i>	71
Les engagements socio-culturels de la dramaturgie documentaire russe <i>Ilmira Bolotyan</i>	83
Une histoire italienne : parcours cognitifs entre contre-information, journalisme d'investigation et « théâtre de narration » <i>Gerardo Guccini</i>	95
Faire jouer les documents : Corées de Balázs Gera <i>Yannick Hoffert</i>	111
Un jeu critique.....	113
Un jeu poétique.....	117

2. RUPTURES ET CONTINUITÉS

Un théâtre « presque documentaire »?

Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat

Marion Boudier.....127

Lars Norén :

le document comme choc émotionnel.....130

Joël Pommerat :

comme si c'était du théâtre documentaire.....136

Position zéro : contre la manipulation

Entretien avec Mikhaïl Ougarov et Elena Gremina, fondateurs et directeurs artistiques du *Teatr.doc*

Tania Moguilevskaia.....143

« Entre la fiction et le réel, toujours sur un fil »

Entretien de Nicolas Bonneau, conteur documentaire, NEST-CDN de Thionville-Lorraine

Christophe Triau.....159

Making Verbatim Theatre: processes of Mediation in *Hush* a Verbatim Play about Family Violence

Hilary Halba – Stuart Young.....171

Ni discours, ni expertise

Vers une revalorisation de l'acteur documentaire à travers l'exemple du théâtre de Peter Weiss et de la compagnie suisse Rimini Protokoll

Kathrin-Julie Zenker.....181

Les racines du jeu d'acteur :

dialectiser, feindre, publier.....183

D'un acteur transparent à la performance.....	185
L'acteur et le discours chez Peter Weiss.....	187
Les Experts du quotidien de Rimini Protokoll.....	192
Vers une revalorisation de l'acteur documentaire.....	196

**La vérité nue : retrait de la technologie,
retours du corps dans le théâtre d'Anna Deavere Smith**
Marie Pecorari..... **197**

Le précédent des Living Newspapers :	
cartographie des contrastes.....	200
Retour au corps, retours du corps.....	204
Le refus du didactisme comme engagement civique.....	207
Transferts.....	209

Le « théâtre-témoignage » : un théâtre documentaire ?
Jérémy Mahut..... **211**

Approches critiques du « théâtre-témoignage ».....	212
Le rôle du témoin : un facteur de différenciation ?.....	219

3. FORMES CONTEMPORAINES : VERS LA PLURIDISCIPLINARITÉ

Dispositifs théâtraux documentaires et expériences participatives : le « Théâtre total » et Rimini Protokoll <i>Anyssa Kapelusz</i>	227
---	------------

Participation et Théâtre total.....	229
Un théâtre documentaire de l'individu et de la relation.....	232
Une participation ludique.....	234
Une dramatisation du spectateur.....	236

Site-specific theatre as a form of documentary theatre <i>Joanna Ostrowska</i>	239
--	------------

Le théâtre documentaire, un signal d'alarme Entretien avec Tatiana Frolova, metteur en scène KnAM Teatr <i>Tania Moguilevskaia</i>	247
--	------------

Bing-bang Fondement Effondrement : vers un théâtre de conciliation Entretien avec Virginie Baes, metteur en scène, Compagnie Les 198 os <i>Tania Moguilevskaia</i>	263
--	------------

Les contributeurs	277
--------------------------------	------------

Le théâtre neo-documentaire résurgence ou réinvention ?

Depuis les années 1990, les pratiques théâtrales d'inspiration documentaire ne cessent de gagner en visibilité en divers points du globe. Les études et témoignages d'artistes rassemblés dans ce volume tentent de dégager des pistes pour de futures recherches en interrogeant l'originalité de certaines démarches actuelles (verbatim anglo-saxon, teatro-narrazione italien, pratiques documentaires russes,...), ainsi que les liens de filiation ou de rupture entretenus avec les modèles historiques expérimentés au XX^e siècle.

Lucie Kempf, Maître de conférences à l'Université de Lorraine, mène ses travaux de recherche dans le domaine du théâtre russe.

Tania Moguilevskaia, chercheur associé au CERCLE (EA4372), est qualifiée Maître de Conférences en Études Théâtrales et en Études Slaves, elle est spécialiste du théâtre contemporain russe.

ISBN: 978-2-8143-0161-0

Prix: 15€

