

ÉCRIRE LE RÉEL

Jean-Daniel PIGUET
tuteur : Nicolas DOUTEY

Mémoire de fin d'étude
La MANUFACTURE
mai 2016

SOMMAIRE

PROLOGUE	4
INTRODUCTION	6
PARTIE I : DÉFINIR	13
1 - Le réel théâtral	13
2 - Le réel documentaire	18
3 - La fiction théâtrale	22
PARTIE II : SE SITUER	26
1 - Dans le temps : l'actualité de l'œuvre	26
2 - Dans l'espace : la question du "terrain" et le rapport à l'enquête	28
3 - Avec l'autre : touriste - expert - passeur - poète ?	32
4 - Avec soi même : celui qui regarde (féminisme, anthropologie et psychanalyse)	34
5 - Avec le monde : quel positionnement politique ?	38
PARTIE III : ÉCRIRE	41
1 - Capturer ou provoquer : la production d'un matériau document.	41
2 - Les enjeux du verbatim	47
3- Monter : le travail de dramaturgie	56
PARTIE IV – METTRE EN SCÈNE	63
1- La question du référentiel	64
2 - Dans cet espace (- temps)	66
3 - Pour ce public	68
4 - Avec ces comédiens	72
CONCLUSION	78
BIBLIOGRAPHIE	79



En haut : *The stage is my forest*, de la compagnie Ginsterdorfer Klassen.

En bas: Séance de tir à Yverdon avec Mélina Martin.

PROLOGUE : 01.05.15 – SÉANCE DE TIR au centre de tir d'Yverdon

Je note :

- Armand photographie ce qu'il se passe, puis je prends l'appareil photo. Je me rends compte que le parallèle avec le fait de tirer est évident. Un objectif qui tend pointé vers un endroit précis, un déclic. Une position du corps qui s'adapte à l'objet : des genoux fléchis, un oeil très attentif, la main droite qui porte l'appareil et qui déclenche, la main gauche qui ajuste. J'imagine qu'un photographe pourrait apparaître pendant ma pièce : comme un photographe de générale, il serait là pour prendre les moments forts : shooter. Cela pourrait ramener à une réalité brute tout en faisant monter une tension.

- La question des sons ! Le bruit de la détonation est effrayant : il fait sursauter comme un réflexe corporel de défense. Il n'est pas domptable. Comment le détourner ?

Dans *Ceci n'est pas un film*, Jafar Panahi, le réalisateur, joue avec les bruits de la fête du feu qui se passent à l'extérieur (comme le film est tourné en Iran, les spectateurs européens imaginent vite qu'il s'agit plutôt d'une situation de guerre). Nous pourrions aussi utiliser des feux d'artifices à l'extérieur, et mettre la bande son des coups de feu ?

- L'absence de son, le fait d'avoir un casque joue aussi. Cela déplace les habitudes et la perception : j'imagine un lieu dans lequel on travaille l'acoustique pour avoir un silence plus dense. Cela crée déjà une atmosphère, une attention différente à ce qu'il se produit sur scène. J'aimerais aller découvrir ces espaces où il n'y a aucun son. Des boîtes de vide (EPFL?) qui désorientent.

Cela me fait aussi penser à la lecture du rapport sur Victor de l'Aveyron et son rapport très différent aux sons. Il y a une vraie éducation à l'écoute : ce qu'il faut entendre ou pas. Cf. ultra sons qui sont utilisés dans les cages d'escaliers pour faire fuir les jeunes. À réutiliser pour mettre mal une partie du plateau : vous n'êtes pas en sécurité ici.

- Le passage de l'étrangeté à la familiarité ; nous sommes rentrés et avons vite réalisé que cet univers nous est vraiment étranger. Personne n'avait aucune idée des différents calibres, de l'envie d'utiliser une arme plutôt qu'une autre. Nous étions tous très interrogatifs sur la suite, comme tombés dans quelque chose que nous ne maîtrisions pas. Les premières explications et notre grande naïveté ne nous a pas rassurés. Les premiers tirs nous ont tous fait sursauter puis nous avons retrouvé nos repères. Rapport de l'explication à des gens qui ne connaissent rien : cela peut créer un stress. La question du tourisme aussi...

Qu'est-ce qui a permis ce passage (qui m'intéresse tant et que j'aimerais travailler au

plateau) ? J'aimerais pouvoir travailler cette sensation avec le public : qu'il se sente très douillet sur son siège puis plus très bien, comme étranger à ce qui se passe puis de nouveau bien installé : travailler sur ces endroits de malaise.

- Je regarde les corps des comédiens qui se plient, les croisements de bras, les mains devant la bouche. Les yeux très attentifs. J'espère pouvoir utiliser ces postures sur scène comme matière de jeu.

- Plus généralement, la matière de ce moment particulier passé ensemble, j'aimerais pouvoir l'identifier pour pouvoir le reconvoquer au plateau. Les crispations, les regards, le stress de tirer la première fois, la peur que l'instructeur parte et nous laisse seul dans la pièce (Mélina : "Il va partir".. Ça me fait penser à *Quelqu'un va venir* de Fosse mais à l'envers). Comment retrouver cet état d'attente angoissée du groupe ? attentif au moment présent, à toutes les paroles proférées par l'instructeur pour être en mesure de bien faire par la suite. Une attention aussi très précise à la cible, au moment où on appuie sur la gachette. Une concentration maximale. Et l'épuisement qui vient après. Après ces deux heures passées à tirer, nous sommes sortis et nous avons respiré l'air très différemment.

- J'ai encore eu peur en réécoutant l'audio, et j'ai toujours un peu peur maintenant..

- Dernière chose, avant de partir, Armand est stressé. Il claque la porte très fort. La vitre se casse. Dans la voiture, je mets une musique brésilienne très posée. La violence ressort d'autant lorsqu'elle est recouverte, qu'on veut la camoufler. Cela me rappelle l'histoire familiale de ma mère : après le suicide de mon grand père, ma grand mère et son compagnon décident d'amener les enfants en vacance, pour oublier. Ma mère me raconte ses souvenirs : elle voit ses deux soeurs jouer dans la piscine, et se rendre compte de rien. Elle a 13 ans et comprend qu'on essaie de lui faire passer la pilule.

Même fonction de la musique : adoucir exagérément, ce qui en fait fait ressortir la sensation.

[Oscar : ça commence toujours avant. De la même manière, dans nos sorties, ce qui est intéressant débute déjà quand on se prépare puis qu'on monte dans la voiture. Cf. Armand et la vitre. La seule chose qui compte, notre capacité à faire des liens.]

INTRODUCTION

Je me souviens du banc, dans l'enceinte de mon lycée, où je passais plusieurs heures assis à observer la ville de Rodez, en contre-bas. Je contempiais le mouvement de la vie, les arrivées et les départs des habitants. Je me rappelle de quelques détails. Je vois un homme qui passe plusieurs fois devant la fenêtre de son immeuble. Il cuisine. Je distingue une nappe à motif. J'imagine sa vie ou plutôt j'essaie de me mettre à sa place, de voir le monde à travers son regard. Je joue avec le fait que ma perception des choses à cet instant précis doit être très éloignée de la sienne. Alors que je pense ce qui m'entoure à partir de ma place d'adolescent, il perçoit ce moment précis d'une toute autre manière. Il est peut-être concentré sur sa nourriture, il pense à sa journée, il est perdu ou heureux, c'est difficile à savoir. Peut-être qu'il m'a vu et qu'il se demande ce que je fais là, tous les soirs. Je rêve des heures, j'imagine des histoires.

Ces histoires se construisent aussi lors de rencontres hasardeuses qui déroutent mon quotidien. Je réponds à une sollicitation dans la rue et prends un billet de train pour quelqu'un qui n'a pas de carte bleue. Nous parlons de son pays, le Rwanda. Pendant un bref instant, je saisis les enjeux concrets de ce qu'il a vécu. Je me confronte à une histoire que je ne peux pas percevoir en ne faisant que lire l'article Wikipédia sur le génocide en 1994. Je continue ma route un peu bousculé, sans connaître cette personne, mais en ayant perçu un fragment infime de sa vie. Je me laisse dériver, ça déplace mes habitudes, je regarde avec un léger décalage. L'évidence de la réalité vacille et je découvre l'étrangeté qui avait disparu derrière une fausse familiarité. Ces rencontres amènent ailleurs, sans que l'on sache où. Une forme de devenir, de déterritorialisation, une sortie des places. Pendant un bref instant.

Ces histoires en puissance, ces rencontres ouvertes aux possibles je les ressens autrement lorsque je me plonge dans la fiction d'un roman ou d'un film. Je parcours avec délectation la préparation du meurtre de Raskolnikov puis son errance et ses remords. Pourtant, je ne retrouve pas exactement cette sensation d'ouverture à tous les possibles. Ce qui m'entoure me fascine par son caractère inépuisable. Il y a sûrement un excès du monde environnant, une impossibilité de le saisir qui active mon imaginaire. Pour être plus précis, je dirais (après une analyse de ma sensation) que ma fascination par rapport à ce qui m'entoure tient à trois facteurs : son caractère inattendu, sa puissance potentielle et le fait qu'elle se révèle dans des détails.

Inattendu parce que la vie peut prendre à n'importe quel moment un virage impossible à prévoir. Etre là, c'est la possibilité d'être ouvert à tous les possibles. Contrairement à une fiction romanesque dans laquelle des événements se préparent, évoluent sur un fil dramatique, les événements dans la vie réelle apparaissent sans aucune

préparation ni cohérence. La possibilité d'un accident, parfois travaillée dans des écritures contemporaines, est, dans la vie quotidienne, toujours présente.

Potentiel parce que ce que l'on peut observer n'est toujours que la trace d'un parcours, d'une vie plus large. On fait face à quelque chose qui nécessairement nous échappe. Un homme aux lunettes noires attend à la gare de Lausanne sans bouger. Il laisse ses valises pendant un court instant. Je me retrouve très vite avec des peurs basiques d'attentat, de panique. Je peux aussi imaginer tout autre chose. Ayant très peu d'informations, on projette sur lui une explication, une histoire. Même en posant des questions, même en connaissant mieux sa vie, il sera toujours plus que ce que l'on peut savoir. Il est nécessairement plus complexe qu'un personnage décrit sur une page blanche. Ce que l'on ne sait pas, et que l'on projette, les multiples possibilités d'une situation, font partie intégrante de notre rapport à ce qui nous entoure.

Enfin, la réalité qui nous entoure se donne souvent à voir et à comprendre à travers des *détails*. À côté de l'homme aux lunettes noires, un couple semble se séparer. Ils ne se déclarent pas un discours d'adieu mais se regardent avec une intensité particulière qui me laisse penser qu'ils sont en train de rompre. De grands événements se manifestent dans des petits détails. Un moindre geste loge une épopée.

Frank Verduyssen, dont je suis actuellement l'assistant pour le projet de sortie des comédiens de la Manufacture, explique qu'il fait du théâtre pour partager des textes qu'il aime. La scène est pour lui l'occasion de donner à entendre ces histoires. Pendant deux semaines, les élèves de la promotion H se sont lu des textes de la littérature arabe. Ils ont partagé avec le groupe des passages qui les touchent particulièrement pour constituer la matière du spectacle. Frank Verduyssen rappelle que ce rituel est archaïque, que le fait de se rassembler pour raconter des histoires est né avec l'humanité. Si je suis touché par ce rituel, je situe mon envie de théâtre à un autre endroit. Non pas dans le partage de texte mais dans l'envie de travailler avec une matière puisée dans ce qui m'entoure, qui suit le fil des fictions en puissance qui nous environnent. Des débuts d'histoires, toujours ouvertes, prêtes à être interprétées de différentes façons, comme des éclats aux différents visages. Le théâtre pourrait alors être ce temps où l'on s'attarde sur ces rencontres improbables, où l'on tisse des fils que l'on aurait laissé tomber, et qui font vaciller nos évidences.

Ce qui m'intéresse, c'est de me frotter (moi et les comédiens) à des situations et à des expériences hors de la boîte noire ou du lieu de répétition. J'adore par exemple le processus de création de Philippe Quesne : aller avec les acteurs dans des lieux improbables qui nourrissent la création : faire les courses, aller chercher des morceaux de scénographie pour les essayer en direct, se promener au hasard. De son côté, Philippe Quesne prend les photos et s'inspire de tout ce qu'il voit. Il les attrape et les

transforme en puissance théâtrale : une sonnerie d'alarme, une voiture isolée sur un parking de supermarché etc.. J'aime aussi les exercices de dérives (inspirés des situationnistes) qui sont chers à Oscar Gomez Mata : "Parcourez pendant trente minutes un chemin en ligne droite en écoutant un texte dans les oreilles. Sur le chemin du retour, rapportez trois objets." Je sais que le fait d'être attentif et sensible à ce que je rencontre nourrit mes idées et mes envies. Le réel en tant qu'il se donne de manière hasardeuse, m'aide beaucoup. Il surprend par les virages inattendus qu'il produit.

Fellini raconte qu'il conduit très tard le soir dans Rome pour raccompagner les gens qui errent dans la ville. Une fois dans la voiture, ils partagent leurs histoires abracadabrantes, leurs vies singulières, souvent à la marge. Fellini s'en inspire pour ces films. Ces trajectoires extra-ordinaires me fascinent, elles offrent des histoires en devenir. J'aime me confronter à ce que je ne peux prévoir afin d'en tirer des matériaux de travail pour une création théâtrale.

moi- tu habites à
du coup
ça fait longtemps que tu habites à lausanne

elle- presque
deux ans

moi- ok

elle- et toi tu
tu [viens d'ici

moi- [moi
non non

elle- non

moi- ça fait juste depuis septembre

elle- ah oui

moi- ouais

elle- mais

tou
toi t'es origine où

moi- euh
de france

elle- de france tu viens

moi- ouais

elle- ok

moi- et toi d'où

elle- moldavie

moi- moldavie d'accord
oh la la
donc ça fait deux ans que t'es en suisse

elle- oui

moi- et ça va

elle- ça va

moi- c'est
dur des fois
ou

elle- oui c'est dur parce maintenant il fait froid
et puis y a pas
c'est calme

moi- ouais
c'est calme (*rire*)

elle- oui (*rire*)

moi- c'est-à-dire qu'il y a pas beaucoup de gens

elle- oui

moi- ok

allez c'est la 206 là

elle- 206

moi- oh c'est celle là

elle- ah ok

10 secondes de silence

En septembre dernier, j'ai créé un spectacle, *PASSE*, construit à partir de la retranscription d'une passe réelle. Avec trois comédiens et trois danseurs, (trois filles et trois garçons) nous avons travaillé sur une partition (le texte ci-dessus en est un extrait) qui retrace les mots et des silences que j'ai échangé avec une prostituée à Lausanne.

Le texte retrace quatre étapes. Ma rencontre avec plusieurs prostituées et le choix d'une personne, le voyage en voiture jusqu'à l'appartement, le rapport sexuel dans l'appartement, le retour en voiture. Nous avons décidé de ne pas reproduire cette scène de façon réaliste mais de partir du texte pour soulever les questionnements archaïques qu'il contient. À travers la danse mais aussi à partir de la direction d'acteurs, nous avons cherché à creuser la question du fantasme, du désir, de la féminité. Pour décrire brièvement le dispositif, deux acteurs disent le texte comme deux radios, face au public, quasiment immobiles. Autour d'eux, les danseurs peuplent leur imaginaire.

Cette expérience marque un tournant dans ma recherche sur la place des matériaux réel au théâtre. De ce spectacle, je tire trois éléments déterminants.

1- Le matériau documentaire est à construire. Il ne se donne pas par le simple fait de poser une caméra ou un enregistreur quelque part. La construction d'un matériau source (écrire en captant le réel) demande un vrai travail de création. Pour ce projet j'ai décidé de travailler sur la séquence précise d'une passe, c'est-à-dire sur la temporalité spécifique de ce moment. J'ai porté une attention particulière à la question du silence. La retranscription portait autant sur les mots échangés que sur la durée des silences entre les deux protagonistes. L'intérêt du texte vient selon moi de l'impossible relation entre les deux protagonistes, perceptible dans les moments de

silence comme dans la maladresse des mots échangés. La situation inédite de la passe amène une tension que je ne retrouve pas dans d'autres enregistrements. Si "on peut faire théâtre de tout", comme le prétend Antoine Vitez, il me semble que certains matériaux sont plus propices à la création scénique.

2- Le passage au plateau demande une seconde phase de création. Le travail théâtral engage à s'extraire de la réalité de référence pour en faire autre chose. La scène permet notamment de déployer ces matériaux, d'en faire ressortir les fondements archaïques. Dans *PASSE*, nous avons tenté de faire émerger d'une situation banale entre un client et une prostituée les ressorts archaïques du désir. Non pas en rejouant la scène mais au contraire en donnant à voir un échange verbal hors de son contexte, et en travaillant avec les danseurs sur le contenu invisible de cet échange. Des corps qui résonnent avec des phantasmes ancestraux prenaient vie sur scène. Le passage au plateau amène à se saisir de l'imaginaire contenu dans ces fragments de réel pour les (re)déployer.

3- Le travail avec des matériaux réels n'implique pas nécessairement un travail *documentaire*. Les matériaux réels peuvent être utilisés en tant que matériau de création et non comme source d'information. Lors des représentations de *PASSE*, j'ai choisi de ne pas révéler la provenance du texte aux spectateurs. Les spectateurs qui n'étaient pas au courant de mon expérience ont pour la grande majorité pensé que j'avais écrit le texte. Postulant l'écriture d'un auteur, ils donnaient au texte de *PASSE* le même statut que n'importe quel texte théâtral. Après la représentation, quelques personnes sont quand même venues me demander l'origine du texte et n'étaient pas surprises qu'il découle de ma propre expérience. Mais durant la représentation, le flou était présent et le spectacle a pu exister sans cette référence à un acte vécu. La retranscription de passe *réelle* peut donc fonctionner comme *fiction* (j'éclaircis ces notions et confronte ce rapport réalité/fiction à d'autres pratiques du "théâtre documentaire" dans la partie I)

Ces trois éléments me permettent d'affiner ma pratique. Ma recherche vise à construire un pont entre l'expérience de *PASSE* et mon projet de sortie de la Manufacture. Une forme de relai théorique pour avancer dans la recherche pratique.

Je désire continuer à creuser ce travail sur la puissance des matériaux tirés du réel au théâtre. Je cherche à voir en quoi ce qui nous entoure peut être source de création théâtrale. À l'opposé d'une conception journalistique qui prendrait la réalité comme source d'information et qui se présenterait sous la forme de l'évidence, je cherche à comprendre dans quelle mesure le réel, en tant qu'il ne se donne jamais à saisir, peut être source d'imaginaire et de fiction théâtrale. En quoi en retour la création théâtrale peut-elle alors être bousculée par cette approche ? En quoi ce travail à partir de

matériaux tirés du réel permet-il d'engager des formes scéniques inédites ?

Mon mémoire consiste à développer des outils pratiques et théoriques qui permettent d'appréhender ce passage entre la réalité et le plateau. Je commencerai par prendre un temps pour définir des termes qui reviennent sans cesse – le réel, la fiction, le documentaire – afin de préciser ma recherche. Ensuite, je m'attarderai sur trois phases de la création qui me semblent déterminants.

J'évoque l'importance de situer son désir et sa nécessité de création. J'analyse la phase d'écriture à partir de matériaux réels. Je m'interroge sur la mise en scène à proprement parler, dans laquelle le *réel documentaire* rencontre le *réel du plateau* (je définis ces termes dans la partie I).

Pour me guider dans ma réflexion, j'analyse la manière dont certains artistes se saisissent de la réalité et la traduisent au plateau. Je vais m'appuyer sur plusieurs spectacles qui travaillent ce pont entre la réalité documentaire et réel théâtral : *Parlement* (Joris Iacoste), *Hate Radio* (Milo Rau), *Histoire des Halles* (Jean-Baptiste Roybon et la compagnie Kokodyniack) , *Véronique Doisneau* (Jerôme Bel) , *Saga* (Jonathan Capdevielle), *Le Capital et son Singe* (Sylvain Creuzevault).

Les nombreux entretiens que je fais avec les artistes viendront aussi compléter ma réflexion. Je retranscrirai les mots de Christophe Rulhes (metteur en scène et fondateur du GdRA), Jean-Baptiste Roybon (acteur-créateur de la compagnie Kokodyniack), Emmanuelle Lafon (actrice de *Parlement* de Joris Iacoste), Marika Dreistat (actrice de *Saga* de Jonathan Capdevielle), Noelle Renaude (auteur et dramaturge), Jeanne Candel (metteur en scène de la compagnie La vie brève), Oscar Gomez mata, (metteur en scène de la compagnie L'Alakran), des élèves de la promotion H et des master 14 et 15 de la Manufacture.

Mes projets personnels viendront aussi soutenir la réflexion. Je reparlerai de mon spectacle *PASSE*, j'aborderai l'assistantat avec Frank Verduyssen sur la rencontre des étudiants de la promo H de la Manufacture et du monde arabe et enfin je me servirai du processus de création de mon spectacle de sortie sur la question de la violence.

Des réalisateurs de cinéma documentaire viendront aussi m'aider à comprendre les différentes manières de produire un réel documentaire. Je convoquerais notamment Dziga Vertov et Robert Flaherty (les deux pères fondateurs), Avi Mograbi, et Chris Marker.

Enfin des auteurs en sciences humaines, m'aideront à conceptualiser ces outils. Michel Foucault, Jacques Rancière et Philippe Descola, seront mes alliés principaux.

PARTIE 1 : DÉFINIR

1 - Le réel théâtral

J-D: Qu'est-ce que tu entends par effet de réel ?

N. R. : Les effets de réel, c'est ce qui n'est pas nécessaire, un détail qui fait clac. C'est posé là, c'est concret et je vois et je sais. Et si je sais, c'est que je partage ça aussi. C'est une connexion avec le lecteur ou le spectateur. Ça ramène toujours à l'ici, au maintenant, au contexte.

Quand je les utilise ces effets de réel, ça fait une bouffée d'air tout d'un coup. Ça fait une ouverture. On est là et tout d'un coup je regarde les feuilles mortes dans l'arbre et hop, je sais que je suis en hiver. Tu vois c'est un truc très simple comme ça. Mais c'est pas nécessaire à ma journée.

M : Est-ce qu'un effet de réel contenu dans une écriture il aura toujours le statut d'effet de réel une fois déplié sur le plateau ?

N. R. : Ben oui.

J-L : C'est la madeleine de Proust.

N. R. : Non non pas vraiment.

J-L : Non ?

N. R. : Non c'est autre chose, c'est beaucoup plus trivial que ça. C'est très bête un effet de réel.

G. : La polenta chez Ilka Shonbein? Elle prépare une polenta et on la mange à la fin.

N. R.: Alors ça c'est autre chose. C'est vraiment une action, un geste... Mais en fait la réalité du plateau c'est quoi pour vous ? Le réel du plateau c'est quoi ? Entre le réalisme et le réel

G. : Entre le réalisme et le réel. Le réel c'est ce qui se passe ici et maintenant. Le réel c'est qu'on est au théâtre là ensemble.

N. R. : Oui mais sur le plateau. Tu parles du spectateur mais sur le plateau ?

G. : Sur le plateau pareil.

N. R. : Oui mais c'est quoi le réel du plateau, pour vous ?

G. : Ben c'est qu'en tant qu'acteur je suis pas Don Quichotte mais je suis

J-D. : toi qui dis Don quichotte.

M. : Et en même temps le réel, c'est une question de perception. C'est ce qui est perçu à un moment donné.

N. R. : Ce qui est vécu, ce qui est partagé, vu. Moi je dirai que le tremblement des mains de l'acteur ou sa sueur qu'il dégage parce qu'il a la trouille, c'est ça le réel, le vrai réel du plateau. Après ça vient s'inscrire dans le personnage, dans la situation qui vient d'être racontée. Mais le réel du plateau, c'est le bruit des pas. Je n'aime pas les gens qui marchent sur la tranche des pieds pour pas faire de bruit. Vous voyez ce que je veux dire ?

J-D : Oui enfin je crois. En tout cas c'est vrai que la question de la réalité du plateau ça peut paraître assez trivial mais c'est pas si simple à définir. Cela rejoint, pour moi, la question de la réalité du médium théâtre. On pourrait d'ailleurs comparer la réalité du théâtre à la réalité d'autres arts. Ce serait quoi la particularité du médium théâtre par rapport au cinéma ou l'écriture par exemple ?

Avant d'arriver à la Manufacture, j'ai fait, entre autres, une formation de cinéma documentaire. Je crois qu'une des raisons pour laquelle je n'avais pas envie de poursuivre dans cette voie vient justement de la réalité de ce médium. J'ai très rapidement été gêné par la dimension technique du cinéma, par la médiation constante de la camera et des dispositifs de captation de la réalité. J'ai toujours trouvé trop lourd le fait de passer par la technologie pour se rapporter les uns aux autres. Pour moi, elle conditionne énormément le rapport que je peux tisser avec les acteurs ou les personnages du film documentaire. Et de la même manière, elle conditionne ce qui est en train de se passer pour eux. Pour moi, le réel du cinéma (documentaire mais aussi du cinéma en général) ça serait donc ce plateau de tournage, avec une grande équipe technique qui capte une scène via des appareils technologiques.

Je crois que j'ai notamment rejoint le théâtre parce que c'est un médium artistique léger. Je veux dire par là que le temps des répétitions avec les acteurs m'a toujours fasciné parce qu'il ne nécessite rien d'autres que des humains et une salle. Pas besoin de s'embourber dans des questions trop techniques (même si ça peut aussi arriver que le théâtre s'empare de la technologie) comme c'est le cas au cinéma. Et cette

réalité basique du théâtre ; des acteurs et un plateau m'a toujours stimulée. Peut-être parce qu'elle est simple, évidente et sans médiation (contrairement au cinéma qui passe par une caméra).

Maintenant, si j'essaie de qualifier le réel de l'écriture, ce serait une lampe, un stylo, un livre, de l'encre parfois, la solitude.

On pourrait définir la réalité du médium théâtre vis-à-vis de ces deux arts, ce serait donc pour l'instant : des acteurs, une scène, un public, des actions, des déplacements, la possibilité qu'il y ait quelque chose qui arrive, ou qui n'arrive pas (un trou de texte est toujours possible, contrairement au cinéma). Cette réalité du médium n'est jamais donnée telle quelle mais est toujours spécifique. Par exemple, une scène de théâtre n'est jamais simplement une scène en soi. Elle est définie par certain espace (longueur, largeur, hauteur), par un certain type de rapport au public (surélévation, black box), d'ouvertures vers l'extérieur, des possibilités techniques pour la lumière etc..

La compagnie des TG STAN utilise énormément la réalité du médium théâtre. En effet, dans *La Cerisaie*, ou dans *Trahison*, les acteurs attendent déjà sur le plateau lorsque le public entre dans la salle. Ils discutent entre eux, peuvent même saluer des spectateurs ou leur indiquer des places disponibles. De cette situation quotidienne émerge le texte. La scène n'est donc pas envisagée comme le lieu d'apparition d'un autre monde mais au contraire prise dans sa réalité concrète. De la même manière, les comédiens ne disparaissent pas derrière un personnage. Ils sont toujours présents en tant que personne sur un plateau. Si une personne quitte la salle, la personne sur scène qui interprète un personnage est tout à fait à même de réagir à ce départ. Cette confrontation avec la réalité du médium, je l'expérimente dans l'assistantat avec Frank Verduyssen et les comédiens de la promotion H. Lors de la tournée du spectacle *Si seulement j'avais une mobylette, je partirais loin de tout ce merdier*, nous allons adapter le spectacle à chaque lieu. La première scène se déroulant à l'extérieur, le concret des bâtiments déterminera ce que l'on peut faire ou ne pas faire. Cette confrontation à la réalité du médium, hors de toute tentative d'illusion (j'en reparle dans le point sur la fiction), déroute d'autant plus quand on affronte la question du public. En effet, dans le travail avec les H, comme toute création du TG STAN, les comédiens ne répètent pas le spectacle. Les textes comme les déplacements sont prévus mais ne sont éprouvés qu'avec un public, lors de la première représentation. Il serait d'ailleurs plus juste de parler de présentation, puisque justement, ils cherchent à présenter toujours pour la première fois, plutôt qu'à représenter une pièce. De cette manière, la fragilité du théâtre (la possibilité que quelque chose arrive ou pas) qui constitue une de ses spécificités du médium, est renforcée. Le théâtre est ramené à sa réalité concrète : Dans un espace défini (la scène) des personnes (les acteurs) disent

un texte et se déplacent devant d'autres personnes (le public). Les événements qui se produisent pendant ce moment influencent cette présentation.

En considérant comme essentielle cette réalité du médium, on peut jouer avec elle. Pour mon spectacle *PASSE*, je me suis rendu compte que le personnage du client était figuré par un comédien, Patric, qui était le seul interprète dans le groupe n'ayant pas étudié à la Manufacture. D'une certaine manière, le fait qu'il soit étranger par rapport aux autres interprètes a joué sur son positionnement de client qui pour la première fois vient voir des prostituées. La position qu'il représente dans la pièce pouvait être travaillée à partir de la position réelle qu'il occupait dans le groupe. De la même manière, Patric a parlé pour la première fois à Marie (comédienne disant le texte de la prostituée) à travers une lecture du texte. Leur rencontre réelle s'est faite à travers la rencontre des personnages de la pièce.

Cependant, si le théâtre peut se définir à partir de ces aspects matériels, il me semble important d'ajouter que le théâtre se caractérise par la capacité à créer un univers hors de la réalité scénique. Les textes de Tchekhov ou de Bernhard, appréciés par le TG STAN, sont situés dans un temps et un espace spécifiques et engageant par là un rapport particulier entre comédiens et public. Le plateau de théâtre se pose alors comme un cadre spécifique qui institue une tension vers un ailleurs. On peut prendre la comparaison avec la réalité du médium du cirque pour préciser cette particularité. Je repense à cette citation qui m'avait intrigué :

« Le théâtre doit se poser comme un art de la signification, assujetti à l'effort d'exprimer quelque chose. La représentation théâtrale rend temporairement présent ce qui ne peut l'être, parce que relevant d'un autre temps (reconstitution du passé, projection vers l'avenir), parce que s'inscrivant dans un autre espace (matérialisation d'un « ailleurs »), parce qu'appartenant à l'imaginaire (plongée dans le rêve, l'inconscient, les phantasmes). Elle exerce donc une confrontation systématique entre la réalité de l'événement scénique en train de se produire ici et maintenant, et l'univers créé, parfaitement fictif par définition, qui a été élaboré par les organisateurs du spectacle. C'est du reste ce qui la distingue des formes spectaculaires non fictionnelles (cirque, course de taureaux, défilé militaire, sports, rites, cultes, etc.) : ces arts ne cherchent pas à créer une réalité différente de la réalité de référence, mais réalisent une exhibition fondée sur l'adresse, la force ou le savoir-faire. Pour cette raison, les formes telles que le happening, la fête populaire, le théâtre invisible ou la performance ne relèvent pas du théâtre dans l'acception octroyée ici à ce terme. En effet, elles recherchent la version la plus pure de la réalité événementielle : le spectacle s'y invente lui-même en niant tout projet et toute symbolique¹. »

1 Sylvie Leleu-Merviel, « Nouvelles écritures de théâtre. Le texte est tout le problème... », *Document numérique* 2001/1 (Vol. 5), p. 33-82.

Dans cet extrait, Sylvie Leleu Merviel différencie le théâtre et le cirque par le fait que le cirque, comme toute performance, ne cherche pas à sortir de la réalité de référence dans laquelle elle s'inscrit. Pour cela, elle s'appuie sur une la vieille opposition entre réalité scénique et réalité dramatique. Le théâtre, qui prend sa source dans une réalité scénique (qui correspond à ce qu'on a défini tout à l'heure : des acteurs, un plateau, un public...), tend à être débordé par la réalité dramatique, "l'univers créé". Prenons un exemple : Mélina Martin pendant les solos de sortie de la Manufacture s'assoit sur une chaise et déclare avec un sourire assuré : "Je suis Hélène de Troie, la plus belle femme du monde." Par cette simple phrase, cette comédienne s'extrait de la réalité scénique. Elle n'est plus simplement Mélina Martin, comédienne, mais devient-elle pour autant Hélène de Troie ?

On peut questionner ce partage binaire. Nicolas Doutey montre en effet que cette vision de la scène théâtrale, bien que dominante, n'est pas la seule possible. Elle repose sur un vieil héritage cartésien, celui de l'opposition entre le corps et l'esprit. Dans cette conception, la réalité scénique qui correspond au corps, doit être dépassée au profit de la réalité dramatique, qui, elle, relève de l'esprit. L'activité des spectateurs consisterait alors à regarder la représentation, non pas à partir de leur oeil physique, mais à travers leur oeil spirituel pour aller au-delà des apparences. La scène serait alors perçue comme le lieu d'apparition d'un autre monde. À cette conception classique de la scène, Nicolas Doutey oppose une conception pragmatiste, qu'il développe à partir de la pensée de Dewey :

"Mon hypothèse est qu'à la scène comme espace représentationnel d'apparition de l'idée se substitue une scène comme contexte ou réseau pratique d'émergence de la signification ."²

La scène n'est plus définie comme un lieu de représentation de l'idée mais en termes d'actions et de significations. Il n'y a donc plus une réalité physique d'un côté et une intériorité de l'esprit de l'autre mais un plan pratique de vie où se produisent des sens multiples. Cette seconde conception de la scène permet de questionner la notion d'illusion et d'incarnation et de casser la frontière rigide entre réalité scénique et dramatique. Elle remet en question la validité d'une seconde réalité autonome qui viendrait suppléer la réalité scénique. Cependant, elle n'annule pas le fait que le théâtre est toujours en prise avec un ailleurs. Cet ailleurs n'est pas à entendre comme une nouvelle réalité mais comme une tension vers. Le spectateur ne voit pas autre chose que la réalité scénique mais en même temps il a la place pour produire un

2 Nicolas Doutey, *Philosophie de la scène*, p.63

imaginaire. Si je reprends l'exemple de Mélina Martin, personne dans le public ne croit au fait qu'existe indépendamment d'elle, ce personnage "Hélène de Troie". Autrement dit, la réalité dramatique ne vient pas suppléer la réalité scénique. Cependant, par cette simple phrase, elle nous emporte hors du cadre matériel de la salle de théâtre. Ainsi, cet ailleurs, qui n'est pas logé dans l'illusion et qui ne représente pas la seule finalité de la représentation, me semble tout de même constitutif du médium théâtre. Autrement dit, contrairement au cirque, les actions théâtrales engendrent très vite des situations qui jouent avec un autre espace-temps (même si on peut très bien imaginer des formes hybrides). Sans poser un partage entre réalité scénique et réalité dramatique, on peut avancer que l'ouverture à un nouveau rapport spatio-temporel semble donc être aussi constitutif de la réalité de ce médium théâtral.³

2 - le réel documentaire

J-L. : Bon, ça peut être une décision aussi de marcher en faisant du bruit...

N. R. : Oui mais si c'est une décision, ça doit être dit. Quelqu'un qui va marcher comme ça

G. : oui mais c'est le réel de l'artifice.

N. R. : Non moi le réel de l'artifice j'y crois pas. L'artifice c'est l'artifice, ça me fait chier. Le réel c'est tout ce qui se diffuse. Et qui n'est pas contrôlé mais qui peut être aussi aménagé.

J-L. : Oui, c'est ce qui fait partie de l'incontrôlé, le réel, et en même temps, on peut le convoquer ou il peut arriver par l'accident. Tu peux aussi le convoquer parce que dans le travail qu'on a fait avec Oscar ben moi je leur demandais de se promener dans la rue et de se saisir des situations, des choses qu'ils prennent du dehors qu'ils attrapent

³ Si cette manière d'envisager un rapport à un ailleurs hors d'une dualité "réalité scénique – réalité dramatique" est séduisante, ce n'est pas à partir d'elle qu'est pensée la réalité des conditions de la production. En effet, le théâtre contemporain est réellement pensé sur la domination d'une réalité dramatique vis-à-vis de la réalité scénique. On pense un spectacle indépendamment de la réalité scénique concrète dans la quelle elle s'inscrit. Si on la prenait véritablement en compte, il paraîtrait délicat par exemple de ne pas répéter dans l'espace qui ne sera celui de la représentation (et surtout de prendre deux jours pour une adaptation...). On sait pourtant qu'un spectacle est complètement modifié par le dispositif d'une salle. Pour prendre un exemple caricatural, *Inferno* de Castellucci ne peut pas avoir de sens hors du Palais des papes. Lorsqu'il est joué au forum Meyrin, c'est un autre spectacle auquel assistent les spectateurs (puisque notamment il n'est pas possible d'escalader le mur en arrière scène, ni lâcher des chiens). Il me paraît étrange de penser un spectacle hors du lieu réel de représentation. *Inferno* existe-t-il hors de la cours d'honneur ? De la même manière, on peut poser la question du remplacement d'un comédien. Accorder une vraie place à la réalité scénique, mène à penser qu'un acteur peut difficilement être remplacé sans que la pièce ne soit remise en question. S'il peut être remplacé, c'est parce que la réalité dramatique est imaginée indépendamment de la réalité scénique. Quelqu'un d'autre peut prendre sa place puisqu'il doit représenter quelque chose qui lui est extérieur.

parce que ça les interpelle. Et comment ils viennent réinjecter ça dans un moment de plateau qui est plus ou moins structuré et écrit. Et comment tout ça, ça joue et ça matche avec

N. R. : Ça ça serait des fragments de réalité recomposés, réinjectés, mais comme on disait tout à l'heure c'est encore des répliques. Mais le réel, le vrai réel, c'est ce qui se passe maintenant et qui n'est pas contrôlé du coup, ce qui échappe.

J-D : Ça m'éclaire beaucoup cette différence entre le réel du plateau et ce qu'on pourrait appeler la réalité documentaire. Je me suis aperçu que la notion de réalité est souvent source de confusion au théâtre. Que l'on injecte des fragments documentaires ou pas, le théâtre est déjà un art du réel. Il est donc important de différencier la réalité du médium théâtre et, comme tu disais J-L, une réalité qui est rapportée. Ce réel extra-théâtral que l'on pourrait appeler le réel documentaire. Mais, là encore, il est important de préciser que la réalité documentaire, la réalité que l'on peut réinjecter au théâtre, n'est pas la "vraie" réalité. Il n'y aurait pas la réalité du théâtre et la vraie réalité. Dans les deux cas, le réel est un réel encadré, il est le fruit d'une construction. J'appelle réalité documentaire, le cadrage singulier posé sur le monde, lors d'une démarche artistique. Il est par exemple le résultat d'un enregistrement audio (et non la source, le référentiel). La réalité documentaire, comme le réel du plateau, est une construction.

Cette question de la réalité documentaire m'intéresse depuis mon arrivée à la Manufacture. Je suis rentré dans cette école avec l'envie de faire du *théâtre documentaire*. J'ai découvert que cette notion constituait un champ théâtral spécifique. Malgré quelques réticences – j'avais eu de mauvaises expériences de spectateurs, j'ai été très déçu par le célèbre *Rwanda 94* du Groupov qui m'apparaissait esthétiquement pauvre – je me suis plongé dans l'histoire de ce courant théâtral.

Pour résumer rapidement, l'histoire du théâtre documentaire prend sa source chez deux pères fondateurs : Erwin Piscator (1883-1966) et Peter Weiss (1916-1982) ⁴. En 1924, Piscator crée *Drapeaux*, spectacle dans lequel il utilise pour la première fois la vidéo et alterne scènes incarnées par des comédiens et projection d'images historiques, d'extraits de presse. Mais c'est son prochain spectacle, *Malgré tout*, (1925) qu'il qualifie le premier de "drame documentaire". Le spectacle couvre les événements politiques allant de la première guerre mondiale à l'assassinat de Karl Liebknecht et Rosa Luxembourg (1914-1919). Il cherche à rendre compte de ces années de crises politiques. Abandonnant une structure classique, la pièce se

4 Il est intéressant de noter que le cinéma documentaire (que l'on va évoquer par la suite) prend lui aussi naissance à partir de deux pères fondateurs, contemporains de Piscator. Robert Flaherty réalise *Nanouk l'esquimau* en 1922 et Dziga Vertov réalise *L'Homme à la caméra* en 1929.

constitue par un montage de documents. Elle bouleverse narration conventionnelle et fonctionne plutôt par accumulation et juxtaposition. Piscator mélange comédiens professionnels et comédiens amateurs issus de la classe prolétarienne. Il anticipe par là le questionnement contemporain sur la place du témoin.

Un second personnage, Peter Weiss, joue un rôle décisif dans l'histoire du théâtre documentaire. Né en Allemagne en 1916, d'origine juive, il fuit avec sa famille le régime nazi en 1934. Il découvre en 1947 l'existence des camps de concentration et veut témoigner de l'horreur de cette réalité historique. Il décide de suivre les procès de Francfort en 1964 ; il enregistre, analyse, monte et réécrit les témoignages. Il publie en 1965 *L'Instruction, oratorio en onze chants*, qui va profondément marquer l'histoire du théâtre documentaire. Cette pièce cherche en effet à retranscrire de manière brute la réalité des camps à travers les témoignages des accusés et des témoins afin d'abolir « la distance sublime au nom de laquelle l'univers des camps nous serait incompréhensible. »⁵. Weiss amorce par là la pratique du "Verbatim", très utilisée aujourd'hui au théâtre "documentaire" qui consiste à collecter des paroles et à les représenter avec exactitude sur scène⁶. Contrairement à Piscator, Peter Weiss ne prend pas pour modèle le "journal" délivrant une information (par rapport auquel le théâtre était en retard selon Piscator). Vivant dans une période de sur-information et de désinformation, il se base plutôt sur l'enquête judiciaire comme il l'explique dans ses *Notes sur le théâtre documentaire*. Par ce biais, le théâtre peut révéler dans un second temps une vérité politique cachée.

Héritier de ces deux figures, le théâtre "documentaire" semble aujourd'hui reprendre un essor. De nombreux artistes et collectifs tels que Milo Rau, MOTUS, Nature Theatre of Oklahoma, Gintersdorfer Klassen, Le Groupov, Tiago Rodrigues, le GdRA, sont classés dans cette catégorie. Le Rimini Protokoll en est peut-être la figure de proue. En outre, depuis 2013, un festival à Bâle "IT'S THE REAL THING" se consacre à ces formes théâtrales qui se construisent essentiellement à partir de matériaux tirés du réel. La réflexion sur le théâtre documentaire connaît aussi un regain d'intérêt ces dernières années dans le champ de la recherche universitaire francophone.⁷ Ces chercheurs font le constat d'une résurgence d'un théâtre documentaire tout en indiquant ses mutations. Tania Moguilevskaia, Lucie Kempf indiquent que ce renouveau du théâtre

5 P. Weiss, *L'Instruction*, p.105.

6 Je développe plus en détail la pratique du verbatim dans la Partie III.

7 De récentes publications sont parues, on peut en retenir quatre majeures. Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia ont publié l'année dernière aux Presses Universitaires de Nancy un ouvrage regroupant différents articles sur les nouvelles formes documentaire : *Le Théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*. Quelques années auparavant, la revue belge "Études théâtrales" a publié deux numéros consacrés à la question du témoignage et du document : *Usages du "document", les écritures théâtrales entre réel et fiction*, (textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu) et *Le Geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre* (textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu). Enfin la Revue Agôn de l'ENS de Lyon, co-élaborée par Marion Boudier, Simon Chemama, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier a publié la même année un hors série : *Mettre en scène l'événement*, 2011.

documentaire s'accompagne d'une transformation de taille dans la pratique :

« 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 [...] 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 différencieraient également : document de caractère public pour le premier (historiques, politiques, scientifiques...) documents subjectifs écrits ou oraux de caractère privé pour les seconds. Le premier type de pratique 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 Sebrenica* 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. »⁸

Ainsi, ce théâtre "néo-documentaire" comme le qualifient les deux auteures, se scinderait en deux groupes. Le premier, fidèle à l'héritage de Piscator et de Weiss, tendrait à dévoiler un message politique en se basant sur des documents qui visent une certaine "objectivité". Le second entretiendrait un rapport plus flou à la vérité du document et se rapprocherait du témoignage subjectif sur le réel.

Malgré cette tentative de singulariser le rapport à la réalité, je ne me reconnais pas dans ce courant théâtral. Que l'approche soit objective ou subjective, je ne me sens pas lié au réel par devoir de témoigner. Comme j'ai essayé de l'expliquer dans l'introduction, la réalité m'intéresse en tant qu'elle échappe, qu'elle offre des décalages souvent inattendus que notre imagination ne pourrait parfois pas prévoir. C'est plutôt la manière d'apparaître d'un contenu qui m'interpelle. Des pistes plus que des preuves. Envisagées de la sorte, les choses qui m'entourent me semblent très nourrissantes pour la création. Le monde cesse de parler de lui-même, et devient source d'intrigues et d'envies. En ce sens, la réalité ne s'oppose pas à l'imaginaire et peut constituer un matériau de création. Le réel n'entre pas dans le spectacle comme la preuve d'un état de fait, mais comme matériau imaginaire. La réalité documentaire qui m'intéresse est plus source d'inspiration et de création que fin en soi.

N.R : Le réel ne serait fait que de cette imperfection, native et humaine, de cette accumulation de détails, de riens, de souffles pour rien, d'erreurs, de décalages qui deviennent essentiellement les porteurs de sens, les moteurs de situations, et les

⁸ Tania Moguilevskaia, Lucie Kempf, « Introduction », in *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Presses Universitaires de Nancy, p.13, 2014.

accélérateurs de fictions.⁹

J-D : Le réel, via son caractère "accidenté" serait un "accélérateur de fictions" ? La fiction ne s'opposerait plus à la réalité. Il me semble important de faire un détour par la définition de la fiction pour comprendre en quoi le travail avec des matériaux tirés du réel peut se rapprocher de la création classique d'une fiction.

3 - la fiction théâtrale

Dans son article *Infiction and Outfiction, the Role of Fiction in Theatrical Performance*,¹⁰ David Z. Saltz éclaire la notion de fiction théâtrale d'une lumière neuve. La fiction est caractérisée par un dispositif théâtral plutôt que par un contenu. Elle est définie à partir d'une différence fondamentale que l'auteur pose entre *infiction* et *oufiction*. Ce philosophe pragmatiste nomme *oufiction* le contenu d'une pièce qui peut être raconté après un spectacle. C'est la fable qui guide la pièce et qui pourrait sembler exister avant elle : Hamlet et son désir de venger son père, Nina qui suit Trigorine pour devenir actrice... Cette *oufiction* qualifie ce qu'on désigne souvent sous le nom de fiction.

Mais si la fable peut apparaître comme contenu séparé lorsqu'un spectateur raconte un spectacle, celui-ci n'éprouve pas cette séparation lorsqu'il assiste à la pièce. Il reçoit directement la performance sans faire référence à un autre monde. Autrement dit, l'expérience du spectateur n'est pas à penser comme une relation à trois termes mais à deux termes. Saltz remplace le rapport de la sémiotique classique (signe - objet - interprétant) par une relation directe (objet - spectateur). La question de l'interprétation du signe est donc balayée au profit d'une saisie directe du sens.

"The fiction does not function as a third term that exists outside the performance ; it inheres in the performance, just as the expression on Wittgenstein's face-drawing inheres in the drawing."¹¹

:)

Pour faciliter la compréhension, David Z. Saltz prend l'exemple du dessin de Wittgenstein dans les *Recherches philosophiques*. Lorsque tu vois ce dessin, il te fait penser à un visage humain. Mais tu n'as pas besoin de le traduire, il n'est pas un *signe*

9 Noelle Renaude, *Accidents*, p.15

10 David Z. Saltz, "Infiction and Outfiction: The Role of Fiction in Theatrical Performance." in *Staging Philosophy: intersections of theater, performance, and philosophy*. eds. David Krasner and David Z. Saltz. (Ann Arbor: U of Michigan P, 2006) : 203-220.

11 David Z. Saltz, "Infiction and Outfiction: The Role of Fiction in Theatrical Performance.", p. 214.

vers ce visage humain. Tu ne passes pas par l'interprétation pour saisir un contenu auquel le visage renverrait. Tu ne nies pas ses caractères physiques particuliers. Ce n'est que quand tu le décris à quelqu'un que tu recours à *l'oufiction* et que tu poses des mots comme : "C'est un visage enjoué, celui d'un business-man qui vient de gagner une belle somme". Mais dans ton rapport au dessin tu ne le saisis pas comme un simple signe vers ce business-man. Au contraire, tu regardes d'abord ce dessin que tu saisis dans sa particularité et qui t'évoque quelque chose. À la notion d'interprétation, Wittgenstein oppose un "voir comme". Et c'est dans ce "voir comme" que se situe *l'infiction* selon David Z. Saltz. La fiction serait alors ce qui informe notre perception.

Saltz utilise aussi la comparaison avec un écran d'ordinateur pour étayer sa théorie. Lorsqu'un utilisateur jette un fichier à la poubelle qui se trouve sur son bureau, il ne croit pas à la représentation d'une poubelle ni d'un bureau. Il utilise le code sans qu'il ne renvoie à une autre réalité. Le médium est utilisé directement sans renvoi à un autre monde.

"I will propose that a spectator need not, and typically does not, repress the reality of the theater event in order to attend to the fictional narrative. The fictional narrative is an integral aspect of the audience's perception of the actual events that transpire on the stage".¹²

D. Saltz met en avant une conception de la fiction tout à fait singulière qui rejoint la deuxième conception de la scène proposée par Nicolas Doutey que j'ai abordée dans le point 1. La fiction ne se trouverait pas dans un contenu séparé qui ferait monde mais dans la possibilité d'organiser les actions réelles de la scène. Elle est ce schéma qui structure la performance, ce code qui nous permet de saisir directement ce à quoi nous assistons. Tout comme un écran d'ordinateur, un spectacle de théâtre repose sur un cadre spécifique : il engage un rapport spécifique au lieu, au temps et aux personnes. Le théâtre existe dans un ensemble de règles (qu'il est évidemment possible d'interroger). Tout comme un écran d'ordinateur, il propose un cadre dans lequel peut exister un récit situé dans un autre espace spatio-temporel.

Par conséquent, Saltz pense une fiction non illusionniste. Il évacue le "je sais bien mais quand même" sensé guider l'expérience du spectateur. Ce dernier n'a plus besoin de croire pour assister à une fiction. Saltz dépasse ainsi la critique brechtienne du rapport binaire illusion / dénonciation de l'illusion.¹³

12 Ibid. p. 206.

13 On peut se rappeler ici que la théorie de la "distanciation" de Brecht a pour fonction de casser la possible illusion qui envouterait les spectateurs et les couperait de toute possibilité critique. La théorie de Saltz postule au contraire que le spectateur est toujours "distancié" puisqu'il "voit comme". Il n'y a plus de troisième terme qui pourrait lui faire oublier ce à quoi il assiste.

Cette théorie soulève les ambiguïtés comprises dans la notion de fiction et donne de nouvelles perspectives. Elle me permet de comprendre pourquoi je me suis toujours méfié de la fiction. Comprise comme un monde qui serait d'une autre nature que celui dans lequel on vit et auquel on serait obligé de croire pour y avoir accès, la fiction m'a toujours rebutée. À ce monde imaginaire, je préfère le frottement du monde dans lequel je vis et qui pourtant m'échappe. Donner d'autres perspectives à un commun et non pas célébrer un monde merveilleux et abstrait. Un spectacle prétendant que Hamlet est étudiant à Wittenberg et amant d'Ophélie et qu'il agit sur scène à travers un acteur, me laisse sceptique. Les pièces qui jouent avec le fait que *l'outfiction* pourrait vraiment exister m'ont aussi souvent ennuyé ¹⁴. Comme l'explique bien Saltz, dans toute représentation, le public assiste à *l'infiction*, il est directement en lien avec l'action sur scène, sans passer par la médiation d'un troisième terme. Nul besoin alors de faire "comme si". Le spectateur voit aussi autre chose que ce à quoi il assiste mais sans en être dupe.

D'une certaine manière, cette théorie permet aussi d'éclairer ce que je reproche au théâtre documentaire, à savoir le fait de se fondre dans le contenu sur scène. En prétendant parler de la réalité, le théâtre documentaire se noie dans *l'outfiction* (du réel). Il tend à annuler le fait qu'elle est toujours médiée par des acteurs dans un contexte précis, celui du théâtre.

Saltz permet de penser la fiction à partir de la réalité scénique contrairement à la conception classique qui appréhende la fiction comme la négation des matériaux de bases. Elle serait plutôt à trouver dans cette tension entre le plateau et l'ailleurs, dans cette possibilité de "voir comme" (et non pas de voir soit l'un soit l'autre). Il définit alors la fiction comme "a set of prescription to imagine". Ainsi comprise la fiction se situe entre ce qui est vu concrètement et ce qui est senti. Elle est ce potentiel imaginaire que produit le théâtre.

Jean-Marie Schaeffer poursuit cette tentative de saisir la fiction ailleurs que dans un contenu. Il met l'accent sur le fait que la fiction est avant tout une capacité mentale, une manière de se rapporter à la réalité, de jouer avec elle. Cela rejoint le "voir comme" repris à Wittgenstein. La fiction n'est pas à chercher dans le contenu mais dans le rapport qu'un individu entretient avec ce qu'il observe. Comprise comme capacité mentale, la fiction se trouve produite par les spectateurs :

"Ce qui explique, selon moi, l'importance des arts dans la vie des hommes depuis que

14 Je pense par exemple à *La Tragédie comique* (une pièce de la "La fabrique imaginaire") dans lequel l'acteur joue avec le personnage qu'il est sensé incarner. Il décrit la découverte entre lui enfant et son personnage. Il joue avec le fait que le personnage viendrait à lui, postulant ainsi une séparation entre son corps et l'esprit du personnage.

les hommes existent, c'est justement le fait qu'il n'y a pas d'un côté la vie que nous menons et de l'autre les pratiques artistiques. Il existe un lien indissoluble entre les deux et ce lien tient notamment au fait que les pratiques artistiques tirent profit de ressources mentales qui, par ailleurs, ont aussi des fonctions non artistiques. Si on ne comprend pas cela, on ne comprend pas l'art ni la vie, on ne comprend pas pourquoi l'homme s'intéresse à l'art et pourquoi il a produit des arts." ¹⁵

Ces deux définitions de la fiction sont tout à fait liées au travail que j'entends mener avec l'utilisation de matériaux réels sur scène. Située dans l'espace entre le spectateur et ce qu'il voit, la fiction est entendue comme un potentiel imaginaire. Cet espace de projection imaginaire pour le spectateur, j'entends le créer par la confrontation entre deux réalités ; la réalité théâtrale et la réalité documentaire. Mon problème pourrait alors se redéfinir en ces termes : en quoi la confrontation entre la réalité du médium théâtral et la réalité documentaire est génératrice de fiction? Autrement dit, dans quelle mesure la rencontre entre comédiens et matériau documentaire dans un espace théâtral permet de déployer un imaginaire ?

Comme annoncé dans mon introduction, cela reviendra à interroger la création des matériaux documentaires pour ensuite réfléchir à son passage au plateau. Mais tout d'abord, j'aimerais traiter de l'importance de *situer* son désir de création.

15 Entretien avec Jean-Marie Schaeffer, directeur de recherches au CNRS, auteur de *Pourquoi la fiction?* (Seuil, 1999) par Alexandre Prstojevic

PARTIE II - SE SITUER

1 - Dans le temps : l'actualité de l'œuvre

Ro : Est-ce que tu envisages que ton spectacle ne soit pas actuel ? Qu'il puisse avoir uniquement une dimension qui toucherait à des origines de quelque chose qui constitue l'homme dans son originalité, "originellité" ? Un spectacle qui serait complètement inactuel ?

Ma : Atemporel tu veux dire ?

Ro : Inactuel. Non inactuel au sens il serait vidé de signes qui font clairement référence à l'actualité.

Moi : Signes au sens, ça serait, par rapport au travail avec Frank¹⁶, ça serait Israël et Gaza par exemple ?

Ro : Oui par exemple.

Lo : Tu fais référence au spectacle de Nordey ¹⁷ ?

Ro : Non par rapport à ce qu'il a dit

Lo : Ouais ouais

Ro : Tu dis clairement que tu veux toucher quelque chose de l'humain, qui est à l'origine. Si c'est ça, ça a toujours été, j'ai envie de dire. D'une essence, ça se trouve dans une fourmi. Je prends toujours l'exemple de la fourmi, j'avais pris l'exemple de la fourmi avec Frank pour parler des bombardements.

Moi : Oui complètement, et c'est pour ça qu'on a été à la gare et au stand de tir. C'est quand même des lieux assez abstraits. On n'a pas été dans une association qui travaille avec des jeunes sur la déradicalisation. C'est plutôt prendre ces trucs là et les remalaxer..

16 Nous étions à ce moment là en création avec Frank Vercruyssen sur le spectacle de sortie des comédiens de la promotion H de la Manufacture, dont les deux points de départ sont le cinéma de Roy Anderson et la littérature arabe.

17 Loïc fait référence au spectacle *Je suis Fassbinder* écrit par Falk Richter et mis en scène par Stanislas Nordey dans lequel les violences à Cologne (agressions sexuelles de femmes par des personnes d'origine étrangère) sont au centre des débats de la pièce.

Ma : C'est marrant parce qu'autant la gare ça paraît évident, autant le stand de tir c'est que maintenant que je me dis, on a parlé kalachnikov, de Charlie, mais il a commencé par nous dire, ceci ça sert à quoi ? À tuer. Ceci est un outil pour tuer des animaux et pour bouffer. Je me dis c'est un effort à faire de désactualiser. Ça m'éclaire vachement sur ce qu'on est en train de faire.

Mé : Tu dis un effort de se désactualiser ?

Ma : De décontextualisation ou en tout cas de se réapproprier ce qu'on fait comme quelque chose à la fois d'unique dans ce groupe là et très abstrait / atemporel / universel, quelque chose qui est un peu... La rencontre dans *PASSE*, elle aurait pu se passer dans n'importe quelle époque dans n'importe quel pays. On sait pas trop.

Lo : Tu parles de fourmi et tout mais il y a un truc qui – si tu parles par rapport à Nordey je vois le truc qui coince et qui serait actuel contrairement à inactuel – mais par contre j'ai l'impression que c'est complètement actuel dans le sens où le seul matériau qu'on a pour faire notre expérience, c'est nous. Et du coup complètement actuel.

Ma : Oui mais moi ça me place un tout petit peu différemment.

Lo : *PASSE* pour moi ça aurait pu se passer dans n'importe quelle époque et en même temps le fait que ça aurait pu se passer à n'importe quelle époque c'est justement parce que c'est exactement ces deux personnes là, à ce moment là.

Moi : Oui c'est marrant parce que ça part d'un fait, il y a cette envie de travailler sur un présent donc ça part d'un présent. Moi j'aime bien aller voir ce qui se passe réellement dans la gare de Lausanne. Et à partir de là, le point de vue, si on veut revenir à Nordey, il n'est pas dogmatique, ça m'intéresse pas. J'ai pas du tout envie qu'on se positionne pour ou contre la violence, pour ou contre les attentats. C'est pas ça qui m'intéresse.

Mais c'est quand même par rapport à ça, que la question de la violence m'intéresse. C'est-à-dire que ce qui m'intéresse, je reprends l'exemple de ma pote Joëlle qui me dit "en rentrant chez moi, le lendemain des attentats, je ne reconnais plus rien". Je ne me dis pas "super on va faire un spectacle sur les attentats" mais j'ai envie de me dire, comme répercussion actuel-inactuel, je me dis "on ne reconnaît plus rien" alors c'est quelque chose qui m'intéresse comme matière. Pas les attentats en eux même mais leurs conséquences sur nos affects et nos perceptions. Ça me donne envie de creuser ces sensations. De la même manière, le climat dans Paris les jours après les attentats me semble être une piste à creuser : le silence après une catastrophe et le rapport étrange, de méfiance, d'inquiétude entre les habitants.

Mon envie c'est donc de partir d'une actualité, pas pour exposer ces remous médiatiques mais pour soulever les interrogations archaïques qu'elle contient. Saisir ce qui travaille en profondeur et montrer par écho, d'autres facettes. Malaxer la matière autrement et faire surgir d'autres possibles. Partir de l'actualité et aller ailleurs.

Je repense à Adorno et sa théorie sur les œuvres d'art. Selon lui, l'art est une tentative de *"témoign[er] de la possibilité au possible"*. L'œuvre d'art se pose en rupture avec ce qui existe pour faire apparaître ce qui n'est pas encore. Elle serait celle qui ruine nos certitudes pour toujours redonner un espace à ce qui nous échappe, ce que l'on ne pense pas. Adorno écrit encore *"Dans toute œuvre authentique, apparaît quelque chose qui n'existe pas"*¹⁸. Il définit l'art authentique comme celui qui fait exister une réalité autre. Si les œuvres d'art sont issues d'une époque, la force de ces dernières vient de la possibilité de sortir d'un ordre existant pour tendre vers un ailleurs.

Adorno fait travailler d'une autre façon ce couple actuel – inactuel. Il part d'une actualité pour la tordre non pas en faisant référence à un passé archaïque mais en s'en extrayant pour faire exister quelque chose qui n'existe pas encore. Qu'on cherche un passé ou un futur, ce qui m'intéresse réside dans cette tension entre un présent, et un devenir autre.

2 - Dans l'espace : la question du "terrain" et le rapport à l'enquête

Comme le souligne Lo, "le fait que ça aurait pu se passer à n'importe quelle époque c'est justement parce que c'est exactement ces deux personnes là, à ce moment là." Cette abstraction, ou ce rapport à l'universel est peut être possible parce que l'on part d'un événement précis. C'est parce qu'un matériau est situé dans le temps et dans l'espace qu'on pourrait l'emmener ailleurs. Dans tous les cas, vouloir travailler avec des matériaux tirés du réel amène à s'interroger sur l'endroit où les prendre, où les chercher. Elle pose la question de la définition ou non d'un lieu de recherche. La plupart du temps, le théâtre documentaire, comme les sciences sociales, cernent un terrain d'étude spécifique qui permet de préciser la recherche.

Quelle est votre rapport à l'enquête au sein du GdRA ?

C.R : L'enquête est fondamentale, c'est un mot clef. C'est autour de ce mot que Bruno Latour a rencontré le travail du GdRA. Enquêter sur l'autre, sur soi, se dire que rien n'est donné. Ça doit advenir. Je commence à enquêter, l'enquête livre des informations et du désir.

18 T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p.123.

Selon Christophe Rulhes, fondateur du GdRA, l'enquête est un moteur de création. Elle n'est pas le lieu de vérification d'une idée, mais sa mise en route, un moment d'expérience. On peut se demander en quoi consiste réellement ce moment d'enquête. Existe-t-il plusieurs types d'enquête ?

C.R : La recherche du document brut, c'est long. Je ne vole pas une info à la volée, j'aime pas ça. Je n'aime pas le faire, éthiquement je ne me sens pas bien et je n'aime pas le voir dans des documentaires. Il y a une mode du théâtre documentaire : "je m'intéresse aux gens, j'ai mis des vrais gens sur le plateau, c'est génial on est tous des humains.." c'est super, après il y a le style de chacun.. Moi c'est long. Si je ne sens pas que le texte a été déplacé par le réel, que le metteur en scène il a été déplacé, subjugué, attendri par le réel, souvent ça tombe à plat pour moi. Long long long. Façon "sciences humaines".¹⁹

Il y a effectivement des sujets qui demandent cette implication. Je pense par exemple aux deux spectacles qui ont fait date dans le théâtre documentaire qui sont *Rwanda 94* du Groupov ainsi que *Hate Radio* de Milo Rau qui se sont confrontés au génocide rwandais de 1994. Il semble impossible, alors que les événements sont encore présents à notre mémoire, de prendre ce sujet à la légère. Ils imposent un traitement en profondeur, un engagement entier qui permette de comprendre ce génocide. Ce n'est qu'après cinq ans d'enquête que Jacques Delcuvellerie et le Groupov décident de jouer la première de *Rwanda 94*. La rencontre avec des témoins, la recherche d'archive, la déconstruction des informations données par l'occident à ce sujet demandent un vrai travail de recherche. Après une présentation de travail en cours en 1999 à Avignon, il est joué pour la première fois au Théâtre de La Place, à Liège, en mars 2000. Milo Rau prend lui aussi son temps pour cerner cette question. Alors qu'un théâtre lui demande en 2007 de travailler sur une "problématique" africaine, il décide de se concentrer sur le génocide rwandais puis y renonce après six mois de recherche. Ce n'est que trois ans plus tard, après son premier grand succès *Les Derniers Jours des Ceausescu (Die letzten Tage der Ceausescus)* qu'il reviendra sur l'idée de créer un spectacle sur le génocide du Rwanda. Ces metteurs en scène écrivent tous les deux que ce travail a été le plus "lourd" de leur carrière.

Si certains sujets demandent ce travail de profondeur, je me pose la question de la forme de l'enquête pour mon propre travail. En effet, si je veux produire des documents dans le frottement avec ce qui m'entoure, je ne ressens pas nécessairement le besoin d'enquêter façon "science humaine".

Concernant mon projet sur la prostitution, *PASSE*, je me suis notamment inspiré du

¹⁹ Entretien que j'ai réalisé avec Christophe Rulhes, fondateur du GdRA, en janvier 2015.

travail du GIP (Groupe d'Information sur les Prisons) et de leur rapport à l'enquête. En 1970, Michel Foucault, Pierre Vidal-Naquet et Jean-Marie Domenach, créent, le GIP afin de « lever la voile sur la case noire de notre société »²⁰. Grâce à une série d'enquêtes, ces derniers recueillent des informations concernant les conditions de vie des détenus. Ils établissent un questionnaire très précis : nombre de douche par jour, nombre de repas, possibilité de voir des gens, rapport à la sexualité, etc... Les réponses à ces questionnaires sont ensuite publiées telles quelles dans des brochures qu'ils nomment : *Intolérable*. Ces intellectuels n'adoptent pas la posture du savant qui viendrait éclairer la société civile et expliquer une vérité cachée. Au contraire, c'est à partir de la parole des détenus et de leurs vies quotidiennes que la prison se révèle. Or, ce que connaît la société civile dans les années 70 (et encore maintenant je pense) vient toujours du dehors. La population reste piégée par les images livrées soit par les médias soit par des experts. Le GIP met au jour ces informations sans chercher à réapproprier ce qui est dit. Ce collectif se positionne en tant que passeur et échappe à une position de surplomb (Contrairement, par exemple, à Jacques Delcuvellerie qui dans *Rwanda 94*, expose son analyse de la situation. je développe ce point par la suite).

Ce rapport non hiérarchique m'a beaucoup inspiré pour le projet *PASSE*. Tout comme le GIP, j'ai voulu me concentrer sur des détails concrets qui brisent les mythes véhiculés dans un imaginaire commun. Il me semblait très important d'aborder la question de la prostitution par le biais de petits faits (qui en disent long) qui s'inscrivent contre l'image de la prostituée extravertie, toxicomane, provocatrice, sensuelle... Évoquer la durée d'un rapport sexuel (5 minutes !), l'utilisation de lubrifiant, le temps d'attente, le nombre de chaussures à talon, permet une entrée précise dans ce réel. Elle amène à faire table rase des images de LA prostituée. Elle laisse apparaître la réalité sans chercher à la réduire.

D'une certaine façon, cela peut faire écho à ce que Ginzburg nomme le *paradigme indiciaire*. Selon ce dernier, le XIX siècle voit l'apparition d'un modèle épistémologique, développé notamment par les sciences humaines puis transposé dans les romans policiers et par la psychanalyse. Ce paradigme est caractérisé par le fait de croire que des traces même infinitésimales permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement. Ce sont plus précisément des symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans le cas de Sherlock Holmes). Ginzburg s'inspire de la méthode suivie par Giovanni Morelli qui publie en 1874 une série d'articles dénonçant la mauvaise attribution de peintures anciennes. Ce dernier postule qu'il ne faut pas s'attacher à des similarités générales entre les œuvres mais au contraire regarder les détails qui permettent de déceler un auteur. C'est à partir de détails les plus négligeables comme les lobes d'oreilles, les ongles que l'on peut reconnaître la

20 Extrait du Manifeste du GIP annonçant sa création le 8 février 1971, signé par Jean-Marie Domenach, Michel Foucault et Pierre Vidal-Naquet.

spécificité d'un artiste. Jean Pierre Sarrazac tisse un lien entre cette méthode indiciare et la naissance de la mise en scène.

« Pour ma part, je voudrais essayer de montrer que cette même méthode d'interprétation préside à la naissance de la mise en scène moderne. Le metteur en scène naturaliste – limitons-nous ici à André Antoine ; nous nous tournerons une autre fois vers Stanislavski – emprunte au romancier naturaliste, en l'occurrence à Zola, son identité d'enquêteur et de médecin du social. Tout comme Zola, le fondateur du Théâtre Libre adhère à cette discipline, directement issue de la sémiotique médicale, qui consiste à "diagnostiquer les maladies inaccessibles à l'observation directe basée sur des symptômes superficiels, parfois insignifiants aux yeux du profane". Méthode indiciare, donc, qui permet de "remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable".²¹

Sans développer plus longuement ici cette parenté entre théâtre et méthode indiciare, cette quête de la trace résonne selon moi avec la création d'un matériau documentaire au théâtre (je développe dans la partie 2). Il me semble par contre intéressant de noter que ce paradigme indiciare participe selon Jacques Rancière au brouillage entre réalité et fiction. Selon lui, la naissance des sciences sociales fait vaciller l'appréhension classique du monde, du fait qu'elles affectent un sens aux objets jusqu'alors restés dans l'ombre. Les lieux, les groupes, les physionomies, vont être envahis de signes à interpréter. Cette nouvelle herméneutique brouille les repères entre insignifiant et signifiant. Du côté de la littérature, le naturalisme participe aussi au brouillage entre fiction et réalité. Balzac base ses descriptions sur une observation précise du réel et crée de ce fait une indistinction entre ce qui relève de la fiction du récit et ce qui relève de l'Histoire ou de son époque. La modernité brouille ainsi le partage entre fiction et réalité en montrant que l'écriture de l'histoire et la composition d'un poème (vieux débats qui opposaient déjà Platon et Aristote), font partie d'un même régime de sens. Ainsi, témoignage du réel et œuvre de fiction ne s'opposent plus, mais relèvent tous deux d'un agencement de signes.

« La révolution esthétique bouleverse les choses : le témoignage et la fiction relèvent d'un même régime de sens. D'un côté l'empirique porte les marques du vrai sous forme de traces et d'empreintes. "Ce qui s'est passé" relève donc directement d'un régime de vérité, d'un régime de monstration de sa propre nécessité. De l'autre, "ce qui pourrait se passer" n'a plus la forme autonome et linéaire de l'agencement d'actions. L'histoire poétique désormais articule le réalisme qui nous montre les traces

21 Jean-Pierre Sarazac, "Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse", in Genesis 26, « Théâtre » (2005). Il cite dans cet extrait Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, «Bibliothèque scientifique», 1989, p. 143.

poétiques inscrites à même la réalité et l'artificialisme qui monte des machines de compréhension complexes. »²²

Si j'aime beaucoup ce rapport entre trace et réalité plus profonde, je vois mon travail sur la question de la violence de façon plus ouverte. Il n'existe pour l'instant pas de lieu vraiment défini (même si la gare me tente) qui viendrait supporter le projet. Je ne cherche pas forcément un terrain à explorer "façon science humaine". Ainsi mon envie est plutôt de provoquer différentes situations à partir desquelles je viendrais élaborer un texte. Dès lors, il s'agirait moins de saisir dans des micro-détails une vérité inaccessible au premier regard, que de créer un sens à partir de la confrontation de différents matériaux. J'imagine par exemple que ce récit peut naître de la mise en rapport entre plusieurs situations et plusieurs lieux. Le cinéma documentaire nous fournit des exemples de récits cinématographiques qui ne se cantonnent pas à un terrain de recherche. Je prends par exemple le film *Sans soleil* de Chris Marker dans lequel le réalisateur met en lien des zones géographiques très diverses : il filme le Japon, le Cap Vert et la Guinée Bissau. La voix off – qui constitue une grande partie de la bande son du film – permet notamment de lier ces éléments disparates. Son approche, plus poétique qu'analytique, permet de déplacer le rapport classique au terrain de recherche. Il ne délimite pas un espace qu'il faudrait saisir et interpréter mais travaille sur le dialogue entre plusieurs espaces qui se répondent par échos et par association d'images.

3 – avec l'autre : touriste – expert – passeur – poète

Ces différents rapports à l'espace font vaciller la notion sociologique de "terrain" et permettent d'envisager des liens radicalement différents avec les personnes que l'on rencontre. On peut dégager quatre positionnements principaux : le touriste, l'expert, le passeur, le poète. Ces différentes postures peuvent se chevaucher, je les identifie afin de préciser celles qui me séduisent et celles que je cherche à éviter.

La posture du GdRA comme celle de Milo Rau ou du Groupov vise à éviter un rapport touristique. La grande documentation permet d'échapper à l'écueil de l'exotisme. Une source n'est pas intéressante parce qu'elle étrangère. Cependant, ce qui menace selon moi cette approche, c'est de tomber dans un rapport d'expertise aux choses. À force de se documenter, on peut prendre à nouveau la position de celui qui sait. Le spectacle du Groupov par exemple, bien qu'il tente avant tout de déconstruire un discours, pose un autre discours didactique sur le sujet. *Rwanda 94* débute par le témoignage de Yolande Mukagasana (puis du chœur des morts) qui fait place à un questionnement sur la place des médias (à travers l'histoire de la journaliste "bibibi"),

²² Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La fabrique, 2000, p.59.

puis à une "conférence" de Jacques Delcuvellerie qui revient sur l'histoire de Rwanda... Des images crues de massacres à la machette sont montrées aux ¾ de la représentation qui s'achève par le récit épique et musical d'un acte de résistance au génocide. Le choix du Groupov est donc de multiplier les approches pour tenter de faire ressentir au spectateur ce que peut représenter le génocide. Cependant, on comprend assez rapidement que l'enjeu du spectacle est de proposer une relecture qui cherche à montrer l'implication de l'Europe – et notamment de la Belgique et de la France – dans le génocide. Sur scène, Jacques Delcuvellerie explique que l'Occident crée la notion d'ethnie et divise le peuple rwandais à partir de l'instauration de l'administration coloniale par les Belges dans les années 1930.

L'expérience du GIP dont je me suis inspiré pour *PASSE* veut échapper à l'écueil de l'expertise en cherchant à ne pas produire un discours sur une réalité. En travaillant à partir de questionnaires et en pointant des détails d'une réalité, ils se font passeurs plus que connaisseurs. Cependant, cette position reproduit, sous une autre forme, un savoir prétendument objectif sur une situation : elle prétend dire le vrai mais par le creux. Si elle ne tombe pas dans l'interprétation en mettant l'accent sur les faits, cette posture reste cependant une approche partielle parmi d'autres. Elle cadre une réalité en montrant certains aspects factuels. La réalité comme on l'a déjà évoqué contient une part d'imaginaire, qui n'est pas nécessairement contenue dans ces événements. Comme l'affirme Werner Herzog à propos du cinéma documentaire, ces faits ne sont qu'une part du réel :

« I believe that documentary filmmaking and I'm one of the great advocate, has to move away from the pure, fact based movies, because fact *per se*, do not constitute truth. That's a big big big mistake. Otherwise, the Manhattan phone directory would be the book of books. Four million entries, every single one factually correct. Mr Jonathan Smith, his address and telephone number can be verified correct. But whether he has nightmares or whether he cries into his pillow each night we do not know. And that's where filmmaking has to move. »²³

L'approche poétique présente chez Chris Marker dans le documentaire *Sans Soleil* permettrait de sortir de cette confiance absolue dans les faits. Elle force l'artiste à prendre parti et s'échappe d'un rapport très concret au monde. C'est aussi le parti pris des élèves de la Manufacture et de Frank Verduyssen face au monde arabe. Ces derniers, en prenant l'axe de la poésie et des contes arabes échappent à l'écueil d'un discours d'expert et d'un témoignage factuel. Le risque serait alors de retomber dans une approche exotique, comme l'ont déjà pointé certains élèves. Loin des réalités concrètes, les mots sonnent parfois creux.

23 Werner Herzog à propos de *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer.
<https://www.youtube.com/watch?v=LLQxVy7R9qo>

Sans Soleil de Marker est éclairant sur la manière dont on peut poétiser une situation et oublier les réalités concrètes dans lesquelles elle s'inscrit. À la 33^{ème} minute du film, la voix off affirme : « *C'est sur les marchés de Bissau et du Cap-Vert que j'ai retrouvé l'égalité du regard* ». Le visage d'une femme est alors filmé en gros plan. La voix off poursuit : « *Je la vois - elle m'a vu - elle sait que je la vois - elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi - et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image.* » Cette scène, si belle et séduisante à première vue pose quelques problèmes. En effet, en regardant bien la séquence, on note que le visage de cette femme, filmé en gros plan, est parfois recouvert par des parties de corps flous qui passent devant l'objectif. On comprend alors que la distance qui sépare filmeur et filmé est importante, que cette femme est filmée en téléobjectif. Par ailleurs, cette femme ne réapparaît pas dans le film et on peut supposer que son interaction avec l'équipe de tournage s'arrête à cette image. D'ailleurs qui est cette équipe? Ne sont-ils pas plusieurs, blancs, équipés d'un matériel coûteux ? Avec un tel dispositif de tournage, on peut interroger la valeur du rapport entre le chef opérateur et le personnage. Un simple regard caméra fugitif, à longue distance, pris dans des rapports de classes, races, (et de sexe ?) permet-il une réelle égalité du regard ?

Sans dénier le potentiel artistique de cette séquence, il me semble juste de la mettre en parallèle avec les conditions matérielles sur lesquelles elle repose. Poétiser le réel entraîne parfois à oublier un rapport concret à ce qui nous entoure. Comment sortir de ces nœuds ? Peut-être en commençant par interroger notre propre regard :

"La rencontre c'est peut être la même chose qu'un devenir ou des noces. C'est du fond de cette solitude qu'on peut faire n'importe quelle rencontre..."²⁴

4 - Avec soi-même : celui qui regarde - féminisme, anthropologie et psychanalyse

La prise en compte de soi comme observateur et comme créateur, permet d'affiner la place que l'on veut prendre face à notre sujet d'étude, aux personnes que l'on rencontre. Prendre en considération le point de vue que l'on porte sur une situation rend ensuite possible le fait de jouer avec cette position, ce regard et d'ouvrir d'autres possibles. Où suis-je quand je regarde? Comment j'affecte ce que je regarde ? Comment je produis, par mon propre regard, une réalité ?

Dès ses balbutiements, la physique quantique met au jour le lien intrinsèque entre

24 Deleuze, *Dialogues*, p.13

observateur et observé. Le principe d'incertitude d'Heisenberg montre que vitesse et position d'une particule ne peuvent être mesurées simultanément. En observant, l'expérimentateur modifie le comportement microscopique. Les sciences humaines reprennent à leur compte ce doute sur l'objectivité du réel et l'étendent à la réalité macroscopique. La psychanalyse, l'anthropologie, et les théories féministes témoignent chacune à leur manière de la nécessité de prendre en compte le point de vue de l'observateur. Un détour par ces théories est l'occasion de faire vaciller l'évidence du réel et permet de poursuivre ma recherche.

Le courant féministe défend la notion de savoirs situés. Donna Haraway, professeur de philosophie à l'Université de Californie à Santa Cruz, développe le rapport entre savoir et pouvoir (thème qui est aussi cher à Michel Foucault²⁵). Sous le savoir "objectif" se cache des mécanismes de domination invisibles. Ne pas interroger celui ou celle qui produit un savoir entraîne à reconduire un point de vue normatif sur le monde. C'est alors le point de vue dominant - celui de l'homme, adulte, blanc, scientifique, bourgeois... - qui est reproduit. Tout savoir mérite alors d'être situé afin que le destinataire du discours puisse saisir le rapport entre ce qui se dit et celui qui le dit. Un homme parlant de luttes féministes n'aura probablement pas la même perspective qu'une femme qui y participe...

« Le fait d'être invisible à soi-même est la forme spécifiquement moderne, professionnelle, européenne, masculine, scientifique de la modestie comme vertu [...]. Elle garantit que le témoin modeste est le ventriloque légitime et autorisé du monde objectif, n'ajoutant aucune opinion ni rien de sa corporalité biaisée. Il est doté d'un pouvoir remarquable d'établir les faits. Il témoigne ; il est objectif ; il garantit la clarté et la pureté des objets. Sa subjectivité est son objectivité. Ses récits ont un pouvoir magique - ils perdent toute trace de leur histoire comme narrations, comme produits de projets partisans, comme représentations contestables, comme documents construits capables de définir les faits »²⁶

À côté de la prétendue objectivité du discours scientifique, il s'agit alors de redonner une place à d'autres formes de connaissances. Une lecture scientifique du monde devient une perspective qu'il faut situer et qui doit laisser place à d'autres formes de savoirs.

L'anthropologie va elle aussi entamer une remise en question d'un savoir normatif. La démarche de Philippe Descola, ethnologue spécialiste de l'Amazonie et professeur au

25 «La vérité est liée circulairement à des systèmes de pouvoir qui la produisent et la soutiennent, et à des effets de pouvoir qu'elle induit et qui la reconduisent». M. Foucault, «Entretien avec Michel Foucault», *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001

26 Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Exils, Paris, 2007, p. 311

Collège de France est à ce titre exemplaire. Dans son livre *Par delà Nature et Culture*, il développe l'idée que l'Occident se construit sur un "grand partage" entre Nature et Culture postulé comme universel. Il existerait une Nature universelle à laquelle appartiendraient les plantes et les animaux au même titre que les hommes, et des Cultures (différentes suivant les endroits de la planète) réservées aux humains. Cette conception, qui nous paraît évidente, est, selon cet anthropologue, le fruit d'une conception particulière du monde, liée aux sciences naturelles, qu'il nomme "*naturalisme*". Cette ontologie définit une division stricte entre humains et non-humains et entraîne à juger les autres cultures à partir de notre prisme considéré comme évident. Cette prétention scientifique amène à envisager tout type de savoirs en continuité avec notre approche de la Nature. Dès lors, tout écart ou différence est réduite à une erreur d'interprétation. On dénie par là aux savoirs indigènes toute possible contribution à l'intelligibilité de la condition humaine. La tâche de l'anthropologie est alors d'exhiber ce "grand partage" hégémonique afin de dévoiler dans un second temps les autres formes de cosmologie. Philippe Descola définit quatre types d'organisations qui établissent différents rapports de continuité et de discontinuité entre ce qu'il nomme "l'intériorité" et "la physicalité".

L'animisme se constituerait à partir d'une continuité des intériorités et d'une discontinuité des physicalités. S'ils sont différents en apparence (plumes, poils, écorces), les humains et les non-humains partagent une âme. Tout comme les humains, les animaux et les plantes se comporteraient selon des normes sociales et pourraient établir des relations de communication. *Le totémisme* serait basé sur une continuité des physicalités et des intériorités à l'intérieur d'un ensemble d'êtres humains et non-humains rassemblés autour d'un groupe totémique. *L'analogisme* serait quant à lui constitué d'une discontinuité morale et physique (intériorité et physicalité) entre les êtres humains et non humains.

Sans rentrer plus en détail dans ces formes de cosmologies, il me semble intéressant de pointer que ces schèmes distinctifs dévoilent quatre appréhensions du monde qui nous déplacent radicalement si on accepte de les entendre. Le travail de Descola permet ainsi de montrer que l'accès à une altérité demande la remise en question de ses propres présupposés. Observer l'autre, c'est accepter d'être modifié par lui. L'objectivité d'une réalité déjà constituée vole en éclats et laisse apparaître des mondes en attente de nouvelles actualisations.

« La [notion de] "vision du monde" suppose qu'il y a un seul monde, une seule nature, un seul système d'objets, dont chaque culture aurait une perception particulière. Or, je suis persuadé au contraire qu'il n'existe pas un monde qui serait une totalité autosuffisante et déjà constituée, en attente de représentation selon différents points de vue mais plutôt une diversité de processus de mondiation, c'est-à-dire d'actualisation de la myriade de qualités, de phénomènes et de relations qui peuvent être objectivés ou non par des humains, selon la manière dont les différents

types de filtres ontologiques dont ils sont dotés leur permettent de discriminer entre ce que leur environnement proche ou lointain offre à leur perception directe et indirecte. »²⁷

Je serai plus bref quant aux apports de la psychanalyse. Il me paraît néanmoins important de souligner que cette discipline questionne non pas la place de l'observateur en général (féminisme) ou dans sa relation aux autres cultures (anthropologie) mais dans son rapport à un autre individu. Avec la notion de transfert et de contre-transfert, Freud montre que l'analyste comme l'analysé ne peuvent avoir accès l'un à l'autre que par le biais de leur propre projection imaginaire. Autrement dit, dans la cure, l'autre est toujours le fruit de ce qu'on projette sur lui. Dans le transfert, l'analysé projette des images, des figures sur l'analyste (qui peut incarner son père, sa mère...). En retour, l'analyste, sensé comprendre le patient, projette lui aussi, consciemment et inconsciemment, des images. Lacan, qui refuse la notion de contre-transfert, ira même jusqu'à dire qu'il n'y a qu'un seul sujet dans la cure, le "*sujet supposé savoir*", fonctionnant comme un pivot entre les deux partenaires. Ainsi, l'observateur ne pourrait plus se distinguer de l'observé. Ils formeraient ensemble un couple de savoir.

Psychanalyse, féminisme et anthropologie bousculent nos certitudes et détruisent la prétendue objectivité de notre savoir. Connaître c'est déjà être engagé dans un rapport de connaissance. Cet engagement ruine la possibilité de rester extérieur et objectif vis-à-vis d'une réalité. On peut dégager trois clefs majeures qu'apportent les sciences sociales pour penser notre position face à des matériaux tirés du réel et qui nous aide à penser le processus de création théâtrale. Il semble nécessaire de :

- Prendre en compte sa position dans le monde dans la mesure où elle est productrice de sens, de valeur et parfois de domination.
- Remettre en question ses propres présupposés. Être déplacé par l'autre est l'unique manière de le comprendre.
- Prendre en considération le rapport entre soi-même et autrui plutôt qu'envisager autrui comme une entité autonome.

Ainsi, il me semble important de fuir toute tentative de produire un spectacle *sur* un événement, comme s'il existait de manière autonome. Il s'agirait de construire *avec* l'événement et de prendre en compte ce dialogue entre soi et ce à quoi l'on se rapporte. Dans mon projet *PASSE*, j'ai tenté de m'engager de l'intérieur pour me situer, comme potentiel client, dans cette problématique de la prostitution. En allant consommer un acte sexuel avec une prostituée j'espérais quitter une position de surplomb et me mettre en jeu intimement. Cette mise en jeu de soi ouvre des brèches

²⁷ Philippe Descola, *La composition des mondes*, Flammarion, 2014, p. 238.

et créé des litiges. Elle pose néanmoins la question des limites de cette intervention et incite à réinterroger la visée de la création.

5 - Avec le monde : quel positionnement politique ?

Selon moi, toute création trouve son fondement dans la nécessité qui la porte. Autrement dit, il me semble essentiel que l'envie de travailler sur des matériaux avec des interprètes relève d'un désir primordial, voire, comme le dit Gilles Deleuze, d'un besoin :

« On ne se dit pas un jour : « Tiens, je vais inventer tel concept », pas plus qu'un peintre ne se dit un jour : « Tiens, je vais faire un tableau comme ça » ou un cinéaste : « Tiens je vais faire tel film! » Il faut qu'il y ait une nécessité, autant en philosophie qu'ailleurs, sinon il n'y a rien du tout. Un créateur n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin. »²⁸

Cette nécessité peut se définir par le fait de n'avoir aucun besoin de justification, de percevoir cette envie de création comme une évidence. Mais si en tant qu'artiste, on ne peut pas expliquer d'où vient cette nécessité, il me semble possible d'isoler deux critères qui la fondent. Ce qui me paraît décisif, c'est qu'un désir de création résonne avec soi et avec le monde. Qu'il soit inscrit dans des problématiques contemporaines et personnelles afin qu'il vive et qu'il vibre. L'option inverse conduit selon moi à produire des œuvres mortes avant de voir le jour.

Une fois cette nécessité trouvée, la question politique se pose à nouveau. Que veut dire le fait de faire un spectacle politique ? Je prends l'exemple de mon projet de sortie.²⁹ De la même manière que *PASSE*, je n'ai pas envie de faire un spectacle situé politiquement. En plus, c'est assez facile. Dans la question de la prostitution ou de la violence, ça peut aller très vite de dire : la violence c'est super parce qu'on va aller tout casser ou la violence c'est pas bien, parce que c'est la guerre, j'en sais rien. Ou la prostitution c'est mal. C'est pas ça qui m'intéresse. De la même manière, c'est pour ça que j'ai réagi pour le centre de tir, j'y allais pas du tout ni pour me dire, nous on fait du théâtre et on a compris la vie, ni pour penser que ça c'est une vie ratée, ou les gens qui vont là-bas sont super violents. Je pense pas pouvoir être à la mesure d'avoir un jugement comme ça sur les gens. Vraiment pas. Moi mon idée, c'est qu'on allait là-bas pour se confronter à quelque chose, de la même manière que quand j'ai été voir une prostituée c'était pas pour faire le malin ou tirer mon coup mais parce qu'en fait après

28 G. Deleuze, *Qu'est-ce que la création?*, conférence à la Fémis, Le 17 mars 1987

29 Ici commence les mots que j'ai prononcés aux comédiens qui participent à mon projet et avec lesquels on se posait la question de la place de la politique.

huit mois de réflexions sur la prostitution, je me disais, j'ai besoin moi de faire des passages à l'acte, de voir ce que ça fait, pour éprouver des choses pour me sentir aussi plus. Ben comme fait Maxime, qui se dit moi pendant les vacances de Noël je prends mon camion et je vais au Maroc. Peut-être que ça sert à rien mais il y a une sorte de possibilité d'avoir un contact qui fait que les choses se déplacent un peu – ou pas – et c'est ça qui m'intéresse en allant là-bas. Beaucoup plus que pouvoir avoir un jugement.

En tout cas, moi j'ai envie de travailler sur la violence parce que c'est un endroit qui m'intéresse parce que je le trouve beau, dans le sens où pour moi il exprime quelque chose. Ce passage à l'acte qui fait qu'on déplace un peu la politesse de nos rapports ; c'est ça qui m'intéresse, et en même temps il m'intéresse parce qu'il est douloureux, pénible, plein de fois. Il est expression de vie et en même temps il est difficulté à le gérer ensemble. À la fois je trouve ça super beau quelqu'un qui arrive à exprimer quelque chose qui le traverse parce qu'il en a besoin. Et ça me dégoûte, s'il y a bien quelque chose qui me dégoûte c'est peut-être le fait de devoir calmer cette violence en devant par exemple prendre des pilules qui rendent les gens léthargiques. Ça c'est un mouvement qui moi me, qui est difficile à supporter. Et en même temps je peux pas me dire, super, les enfants violents, ou qui ont une forte agressivité, je vais pas me dire, ce sont les nouveaux révolutionnaires et du coup on sera tous comme ça. Évidemment pas. Et c'est là où ça m'intéresse. C'est à la fois un endroit de désir et à la fois un endroit que je veux pas parce que j'ai du mal à imaginer comment on peut vivre ensemble si tout le monde est dans une libération de ses passions. En gros si je fais ça, c'est parce que j'aime les questions que j'arrive pas à résoudre, comme pour la prostitution, où je fantasmais et en même temps je voyais très bien pourquoi la prostitution c'est quelque chose qui me dérange. En tout cas je peux pas le résoudre aussi parce que je peux pas dire aux personnes t'as rien compris pauvre meuf, tu vois pas que t'es aliénée, c'est un endroit que j'arrivais pas à résoudre. Et là de la même manière c'est un endroit qui m'attire et en même temps que je peux pas cautionner. C'est parce que c'est une énigme que ça m'intéresse, bien plus qu'un discours. Se dégager de la réalité, et la prendre comme une énigme. Je sais pas si ça vous parle.

En fait, le positionnement politique qui résonne le plus pour moi est proche de celui que Jacques Rancière développe. Il se situe pour moi dans cette tentative de plonger dans des territoires inconnus, non pas pour résoudre des énigmes mais pour déplacer les assignations. Montrer que ce qui est a priori identifié n'est en réalité pas si évident. Pour reprendre l'expression de Rancière, je recherche à redéfinir le "*partage du sensible*" (ou au moins à poser la question de ce partage). Entendu comme "*ce système d'évidence sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives*"³⁰,

30 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La fabrique, 2000, p 12.

j'espère, dans le temps privilégié de la représentation, décaler ces découpages et bouleverser la répartition des places. En travaillant sur d'autres rapports " *au temps et à l'espace, au visible et à l'invisible, à la parole et au bruit*"³¹, le théâtre peut selon moi faire apparaître d'autres possibles. En ce sens, la question esthétique rejoint celle du politique.

Mon positionnement politique ne consiste donc ni à livrer un discours ni à faire rêver les gens dans une salle noire bien douillette. Je cherche plutôt à faire travailler des contradictions impossibles à résoudre, à questionner le partage entre objectivité et subjectivité. Je pense que le théâtre peut trouver sa force politique en montrant que d'autres rapports au corps, à l'espace, au temps, aux humains, aux animaux, aux objets etc... peuvent exister. Cela peut aussi se rapprocher de ce que Freud nomme l'inquiétante étrangeté. Partir de choses banales : la violence, le désir, afin de leur redonner leur caractère insaisissable. Une tentative de rendre à nouveau étranger ce qu'on croyait assimilé, non pas par snobisme mais par désir d'en redonner la saveur ou l'intensité :

« Avouons tout de suite que chacune des deux voies aboutit au même résultat ; l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. On verra par la suite comment cela est possible et à quelles conditions les choses familières peuvent devenir étrangement inquiétantes, effrayantes.³² »

31 *Ibid.* p12.

32 Freud, *L'Inquiétante Étrangeté* 1919. Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933. L'article est publié dans l'ouvrage intitulé : *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Éditions Gallimard, 1933. Réimpression, 1971. Collection Idées, nrf, pages. (pp. 163 à 210).

PARTIE III : ÉCRIRE

1- Capturer ou provoquer : la production d'un matériau document.

Après avoir exposé les différentes questions relatives au fait de se situer vis-à-vis de matériaux tirés du réel, je voudrais maintenant questionner l'étape de la production d'un texte. Je propose une typologie qui distingue trois manières d'établir un texte à partir de matériaux réels. Je prends des exemples concrets afin de dégager les enjeux propres à chaque processus d'écriture. Qu'est-ce qui caractérise précisément ces trois dispositifs ? En quoi je m'en sers pour mon propre travail ?

1-1er dispositif : travailler avec des témoins.

Une première forme d'écriture consiste à travailler avec la parole de témoins présents sur scène. Cette technique est de plus en plus répandue. Elle a notamment été beaucoup utilisée par le collectif du Rimini Protokoll qui ne veut pas travailler avec des acteurs mais avec des "experts du quotidien". L'écriture de témoignages est présente dans des spectacles comme *Radio Muezzin* où quatre muezzin viennent raconter leur vie et leur carrière sur le plateau, ou encore dans *Cargo Sofia* où des chauffeurs de camions décrivent leur parcours à travers l'Europe. Selon moi, ce procédé demande d'être très adroit. N'étant pas interprété par un comédien, ces formes se rapprochent des témoignages omniprésents dans notre société. Comme le soulève Jean-Pierre Sarrazac, elles posent la question de la nécessité théâtrale d'un tel geste :

« Mais comment distinguer le témoignage sincère et authentique de cette multitude de faux témoins que convoquent et exploitent à longueur de journée les médias, télévision en tête ? On n'en finirait pas de dresser la liste des faux témoins dans notre société. Notons simplement que l'immense majorité de ceux qui viennent confier (une partie de) leur récit de vie au petit écran sont scénarisés et réduits par le média à des stéréotypes. Bref, l'institution télévisuelle les (re)formate et les transforme en pensionnaires d'un zoo humain. C'est ainsi que l'oligarchie médiatique organise une sorte de cannibalisme : la consommation des petites gens, saupoudrés de quelques "people" en perte de notoriété, par les petites gens eux mêmes. Le mensonge est au coeur d'un témoignage dont le principe est pourtant la véracité, l'authenticité, la sincérité. Et le théâtre n'est pas à l'abri non plus du témoignage faussé. »³³

S'il j'adhère à la critique de Jean-Pierre Sarrazac quant aux témoignages télévisuels stéréotypés, il me semble par contre difficile de conclure que le théâtre documentaire doit revenir à une forme "vraie", "sincère" et "authentique". Il reconduit l'opposition binaire entre vérité et fiction et veut trouver dans le témoignage ce qui enfin serait

33 Jean-Pierre Sarrazac, « Le témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur » in *Le geste.. op. Cit.* p21

"vrai" (à côté d'une société pétrie de mensonge). Je crois qu'un témoignage doit être extrêmement composé (ce qui ne veut pas dire "faux") et qu'il demande un grand travail d'écriture textuelle. Je prends cette fois l'exemple de *Véronique Doisneau* mis en scène par Jérôme Bel qui utilise très habilement ce procédé. Cette pièce, jouée à l'Opéra de Paris, est le portrait d'une danseuse. Seule en scène (bien que rejoint par Céline Talon), elle alterne entre le récit de sa carrière et la démonstration dansée de pièces chorégraphiques. Le texte élaboré par Jérôme Bel à partir de la vie de Véronique Doisneau est loin d'être purement "authentique". On peut se baser sur un extrait des trois premières minutes de la dernière représentation :

« Bonsoir, Je m'appelle Veronique Doisneau. Je suis mariée et j'ai deux enfants, de six et douze ans. J'ai 42 ans et je suis à la retraite dans 8 jours. Ce soir c'est donc mon dernier spectacle à l'Opéra de Paris. Pour ceux qui sont placés loin, on dit que je ressemble à Isabelle Huppert. J'ai été opéré d'une hernie discale à l'âge de vingt ans. Il a fallu m'enlever tout le disque malade. Je devais arrêter la danse. Dans la hiérarchie de l'Opéra de Paris je suis Sujet, c'est-à-dire que je danse aussi bien le "corps de ballet" que les rôles de solistes. Je gagne 3600 euros net par mois, soit environ 23 000 francs. »³⁴

En quelques mots, Véronique Doisneau se présente et provoque des effets notables sur le spectateur. Ce texte, très ramassé, convoque une intimité (en décrivant un nom, un âge, une situation familiale, un salaire), provoque au moins un sourire (dans la comparaison avec Isabelle Huppert), et crée une tension tragique (suite à l'évocation de l'opération). S'il paraît simple, le texte écrit par Jérôme Bel est très travaillé et ne laisse aucune place au hasard. Cet ordre rigoureux et méticuleux s'oppose à cette exigence de pure authenticité du témoignage dont parle Sarrazac. Selon Christophe Wawelet, Véronique Doisneau dévoile sa biographie mais c'est à travers une "fiction" qu'elle nous touche :

« écrire l'histoire ou écrire une histoire suppose encore d'autres conditions. Il s'agit de nommer des sujets (ici: Véronique Doisneau) ou des personnages, avec leurs attributs: des états, des affections ou des événements. C'est précisément ce que fait cette œuvre. Sous ses dehors de documentaire, Véronique Doisneau est une fiction. Plus précisément, une fiction opératoire. Opératoire par rapport à un contexte qui, pour le public réuni dans ce théâtre ce soir-là, ne saurait être tout à fait inconnu. Assemblés en ce lieu, nous avons fait en sorte de nous trouver là, ce qui déjà suppose un horizon d'attentes et différentes implications, différents pré-requis, différents attendus, liés à ce contexte. Au regard de tout cela, Véronique Doisneau confronte l'histoire (en tant que discours institutionnel) à cette histoire (le montage qu'est Véronique Doisneau). Et

34 *Véronique Doisneau*, de Jérôme Bel, extrait des 3 premières minutes du spectacle.
<https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PInFs>

fait jouer une histoire face à une autre. »³⁵

Travailler avec des témoins appellerait donc à écrire un témoignage. Mais il est aussi possible de travailler à partir non pas d'une parole mais simplement sur des qualités de présence. C'est d'ailleurs plutôt cet angle qui m'intéresse pour mon travail. J'aime d'introduire sur scène des personnes dont la présence au plateau contraste avec celle, évidemment plus travaillée, des comédiens. Les personnes ne sont alors pas prises comme la preuve d'une réalité mais plutôt comme une forme d'apparition singulière qui met en lumière les artifices du théâtre. Je pense par exemple au travail de Philippe Quesnes dans *L'Effet de Serge* ou à Oscar Gomez Mata dans *Kairos*. Que ce soit des personnes désignée au hasard qui viennent rendre visite à Serge ou un marchand de rose qui vient vendre des roses sur le plateau de Kairos, la présence fragile et moins maîtrisée de ces corps me touchent. Le pianiste dans *PASSE* occupait aussi cette fonction : venant jouer un air de piano blues puis dévisageant les interprètes, il permettait de faire trembler la scène durant quelques secondes.

1-2ème dispositif : écriture de plateau à partir de matériel réel

Pour ce deuxième dispositif, je vais m'intéresser au *Capital et son Singe*, mis en scène par Sylvain Creuzevault. Ce spectacle reprend de nombreux outils développés dans leur précédente pièce, *Notre Terreur*. Ces deux créations prennent pour point de départ une situation historique française marquée par un contexte politique. Le comité de salut public de 1794 pour *Notre Terreur* et le club des Amis du Peuple l'avant-veille de la manifestation du 15 mai 1848 pour *Le Capital et son Singe*. À l'intérieur de ce cadre, le spectacle ne cherche pas à retranscrire avec grande fidélité les événements mais à rejouer certains débats autour d'une grande table de nourriture. Chaque comédien prend en charge, via l'improvisation, un personnage historique. Raspail, Barbès, Blanqui, Engels se retrouvent par exemple interprétés dans *Le Capital et son singe*. Les comédiens utilisent des caractéristiques du rôle : rythme de la parole, perruque mais jamais ne se fondent dans l'illusion du personnage. N'ayant pas de texte précis, oscillant entre un langage d'époque et son propre langage, ils sont toujours ramenés à eux mêmes ;

« [Je] demand[e] à des acteurs d'improviser, d'enlever cette chose très belle, qui est une part possible de l'exercice de l'acteur, qui est le geste travaillé, ciselé, préparé, répété, refait, ce qu'on ne peut pas faire à vitesse réelle en improvisation. Ce qui fait que c'est un acteur qui est vu plus comme un enfant en train de jouer, terriblement exposé, c'est la personne, avant le métier d'acteur qui s'expose, dans notre théâtre. Souvent, quand tu joues comme un enfant, exposé, risqué, tu vas trop loin, tu cries

35 Christophe Wawelet, *Véronique Doisneau - entretien Jérôme Bel et Christophe Wawelet*, <http://www.leslaboratoires.org/en/node/291>

trop fort, tu rates un peu la scène : tu exposes l'imperfection, la chute, autant que le beau geste... Il y a un effet beaucoup moins impérissable dans cette façon de travailler que je considère plus politique, plus dangereuse, où l'expérience sensible du spectateur est rendue plus forte, où l'acteur n'est pas considéré comme sacré mais comme événementiellement profane en réalité. Je pense que c'est ce que le théâtre peut délivrer de plus politique aujourd'hui : La nécessité que l'acteur ne soit pas un être sacré, mais seulement un homme, une femme, issu-e- du commun des mourants, qui souhaite rester mortel-le, seulement issu-e- de la communauté. »³⁶

Ainsi la production du texte se fait sur la base d'improvisations à partir d'un matériau tiré du réel. La parole n'est alors pas dictée par un auteur mais en constante écriture par les comédiens. Ces derniers étudient en détail une vie, un style d'écriture, un caractère et dessinent un personnage. Le texte qui en résulte est alors une parole à mi-chemin entre un personnage historique et un comédien. Le texte n'est pas fixé définitivement même si les acteurs connaissent un parcours. Sylvain Creuzevault affirme la dimension politique de son travail à partir de cette production textuelle particulière. Ce serait en réaffirmant cette possibilité de rater, cette fragilité d'un texte qui est toujours en production, que ses créations s'engagent politiquement. Cette forme amène des effets de présence très forts. En fonctionnant simplement sur un canevas, elle oblige les interprètes à rester dans ce qu'il se passe au présent du plateau. Ils doivent ré-inventer une parole singulière à chaque représentation. Elle dénude les comédiens qui ne peuvent pas se laisser porter par un texte écrit à l'avance. La parole rate, cherche et s'expose. La réalité documentaire rencontre alors de façon directe la réalité de plateau.

Ce travail à mi-chemin entre réalité documentaire et réalité du plateau m'intéresse énormément. Il pose néanmoins la question du mode de travail. Les tentatives que j'ai faites ne sont pour le moment pas très concluantes. Travailler de façon directe à partir de ces matériaux documentaires demande beaucoup de finesse. Je pense par exemple à une tentative toute récente : je voulais tenter de travailler au plateau partir de notre expérience de la séance de tir qui nous avait particulièrement marquée. J'ai proposé aux comédiens de réécouter la séquence aussi qu'on avait vécue ensemble. Je leur ai demandé de faire groupe, d'être à l'écoute des uns et des autres et de réagir individuellement à ce qu'ils entendaient. Mon ambition était de leur donner une possibilité d'exprimer des ressentis contradictoires vis-à-vis de cette expérience, et par là de créer deux temporalités de cet événement. Confronter le moment du tir avec ces mots, ces réactions avec leurs ressentis trois jours après. Malheureusement, ils sont restés figés sans trouver une manière de se saisir de ce matériau. J'envisage de persévérer, aller dans un lieu et y puiser une forme d'inspiration. Il faudra trouver une

36 Sylvain Creuzevault et Eric Charon , «Notre terreur», Agôn [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 16/06/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1174>.

manière de dépasser ce blocage. Un temps de préparation pour le travail au plateau sera peut-être une solution.

1-3ème dispositif : le verbatim

Une troisième forme que je vais étudier plus en détail - parce qu'elle m'intéresse particulièrement pour mon travail pratique - vient de la production d'un Verbatim. D'après le dictionnaire Larousse, "verbatim" vient du latin *verbum*, qui désigne un "mot". Utilisé en tant qu'adverbe, il signifie "mot pour mot" ou "texto". En tant que nom commun, il fait référence à une citation textuelle, à un compte rendu fidèle. En théâtre, il renvoie à une technique précise. Le verbatim consiste à collecter des paroles brutes, d'en faire un montage puis à les rejouer avec exactitude sur scène. À l'origine, cette pratique ne se base pas uniquement sur la langue mais aussi sur les gestes, les intonations, un timbre de voix qui doivent être étudiés et retranscrits avec fidélité. À ses débuts, le Verbatim demande un vrai travail d'enquête qui réunit metteur en scène, comédiens et dramaturge. Ces derniers sont ensemble engagés tout au long du processus de création.

Selon Lucie Kempf le terme théâtral est créé en 1987 par Derek Paget.³⁷ Il est inspiré du nom des célèbres disquettes de stockage de données informatiques inventées par Reid Andersons et mises sur le marché en 1979. Mais, si le terme apparaît à la fin des années 1980, cette technique est déjà pratiquée dans les années 1950 en Angleterre. En effet, au *Royal Court Theatre* de Londres se jouent des pièces qui utilisent (avant le célèbre *Instruction* de Peter Weiss) le Verbatim. En 1959 *Eleven Men Dead at Hola Camp* traite des prisonniers africains au Kenya lors de l'intervention des britanniques contre la guérilla Mau-mau. Cette pièce écrite par Keith Johnstone et William Gaskill serait une des premières à utiliser la pratique du verbatim. Le *Royal Court Theatre* accueille par la suite plusieurs projets de ce type tels que *Skyers* en 1963 de B Reckord (sur le langage adolescent), *Lay By* de David Hare en 1971. Comme le montre Lucie Kempf, cette technique prend un nouvel essor dans les années 2000 via la rencontre entre des artistes russes et cette tradition anglaise. En 1999, Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, fondateurs du collectif *Teatr.doc*, se rendent au *Royal Court* pour étudier cette technique et l'importe dans leur pays. En France, le verbatim est utilisé par de nombreux collectif : le GdRA, Milo Rau, Jean-Baptiste Roybon et Véronique Doleys, Joris Lacoste...

Les nouvelles utilisations du verbatim se détournent parfois de la pratique initiale. À l'origine le document est produit par et pour le théâtre. L'enquête menée par l'équipe de création est à l'origine du texte. Aujourd'hui, de nombreux artistes reprennent des documents qui existent déjà. Dans *Parlement*, Joris Lacoste recense

37 Lucie Kempf, « La naissance du verbatim russe : l'histoire d'un malentendu? » in *le théâtre neo.. op.cit.* p.74.

une centaine de matériaux différents, qui sont tous interprétés par une seule actrice, Emmanuelle Lafon. Celle-ci, devant son pupitre passe d'une voix à une autre. Une des particularités de ce travail est l'attention très précise aux intonations³⁸.

Il est aussi possible d'écrire un Verbatim. Il ne s'agit plus de reprendre un texte mais d'en produire un. Le travail de Jean-Baptiste, Véronique et Basile s'inscrit dans cette écriture Verbatim. Pour leur spectacle *Histoire des Halles*, ils collectent plusieurs centaines d'heures d'entretiens qu'ils retranscrivent méthodiquement. Pendant huit mois, ces trois acteurs ont interviewé des personnes ayant travaillé dans l'usine de construction métalliques Berclaz-Métrailler, (et qui est actuellement le théâtre de Sierre). Ils tentent de révéler les mémoires personnelles et collectives attachées à ce lieu. Leur méthode de travail consiste à retranscrire les entretiens très fidèlement pour conserver les bégaiements, les hésitations, les trous du langage. Ils cherchent à produire une grande quantité de parole pour ensuite la condenser en 1h30 de spectacle. Selon eux, c'est le passage par l'écrit qui permet d'entendre tout le texte. Ils retranscrivent tous les entretiens puis sélectionnent des extraits qu'ils collent les uns à la suite des autres. J'ai eu une belle discussion avec Jean-Baptiste qui témoigne de cette nécessité de retranscrire toutes les paroles pour les entendre d'une nouvelle façon :

« Quand on parle, le problème c'est que... je viens de le faire là, c'est qu'on finit pas nos phrases. On commence par une idée, en plus toi t'as fait ça, donc moi j'arrête. Je fais plein de sous idées pour revenir à celle-ci etc.. et du coup quand tu ré-écris tout ça, toi t'as l'impression d'avoir tout entendu lors de l'entretien alors que t'en as entendu 60% et encore et il y a 40% de trucs que t'as pas entendu mais que tu as deviné qui te permet de suivre la discussion. Quand tu retranscris tout, t'as ces 40% qui surgissent et il y a encore au moins 10% que tu entends que quand tu joues avec un public. Parce que les temps qu'on respecte, dans ces temps, le public s'engouffre et soit finit la phrase, soit finit leur phrase. Et là, on l'a vu à la Manuf, là où les gens se marraient, on aurait jamais cru que ce serait drôle et quand tu parles avec les gens tu comprends que les gens mettaient leurs imaginaires là-dedans. Et là tu t'aperçois que c'est une partition hallucinante. T'entend tout l'espèce d'inconscient qu'on a quand on parle. »

Mon projet *PASSE* se rapproche de cette forme. J'ai cherché à produire un Verbatim comme matériau pour les comédiens. Je suis parti du constat que la plupart des verbatim sont construits à partir d'une situation d'interview, ou en tout cas d'une situation où la parole est au centre (cours de Deleuze, appel téléphonique, etc..). Sortant du cadre de l'entretien, il fallait re-questionner le dispositif d'enregistrement. J'ai alors imaginé qu'il pouvait être intéressant d'enregistrer une parole qui

³⁸ Je reparle de ce travail à la fin de cette partie.

accompagne des actions. J'ai ainsi décidé d'enregistrer l'action entière d'une passe (plutôt que l'interview d'une prostituée par exemple). Le langage n'est plus la seule référence mais se produit dans une situation concrète. Il se rapporte alors à un espace, à un temps et circule entre plusieurs personnes. La parole ne véhicule pas seulement le sens qu'elle porte en elle même mais parle aussi d'un rapport entre des personnes.

Cette production d'un verbatim repose sur un vrai travail d'écriture ; il nécessite de se poser les questions d'un contenu à enregistrer – tout est vraiment intéressant ? – mais aussi du dispositif – comme je l'ai amorcé dans PASSE – et enfin de la transcription.

2- Les enjeux du verbatim

2-1 - Poésie et inconscient

J'ai envie de creuser la méthode du verbatim parce qu'elle soulève la question de l'oralité. Ce fonctionnement très étrange d'une parole qui se cherche, qui ne va pas droit, qui laisse des trous et des incohérences. Tu partages ce goût pour l'oralité ?

Ça dépend comment tu la traites. Parce que je trouve que cette parole là, elle peut être très vulgaire, très contemporain, ou comptant pour rien. C'est-à-dire aujourd'hui c'est une mode, d'écrire à partir d'une parole quotidienne. Mais tu peux vraiment l'amener vers la poésie et moi c'est quelque chose que j'adore le théâtre, la langue. J'ai appelé ça la poésie du bégaiement. C'est ces temps, cette répétition, c'est aussi le rythme. Je te cite un exemple : "moi je suis arrivé ici en 1970, j'avais deux ans. J'avais fait deux ans de droits en Grèce et puis sur un coup de " et ben là juste ça, on est passé au mec qui avait deux ans pour comprendre en fait qu'il avait fait deux ans de droit en Grèce. T'as une espèce d'histoire en poupée russe qui se développe et qui est hyper belle.³⁹

Jean-Baptiste souligne la poésie qui émerge grâce l'oralité tout en mentionnant le piège de l'adoration quasi béate d'une forme de bégaiements poétique. J'ai assisté à une discussion à ce propos entre Olivier Cadiot et Oscar Gomez Mata qui soulevait ce point précis. Olivier Cadiot mettait le doigt sur notre tendance à nous autoproclamer écrivain, à ne pas questionner l'acte d'écriture et à imaginer que le réel nous sert une matière toute cuite. Or, devant les paroles grammaticalement incorrectes d'un migrant par exemple on peut tomber dans une forme de misérabilisme, ou de paternalisme en amenant un public à être touché par les erreurs du texte.

³⁹ Entretien avec Jean-Baptiste Roybon

C : En France la manipulation par rapport à ces gens-là, c'est de dire, c'est des primitifs., ils vont venir nous bouffer. Des hordes avec des couteaux, c'est quand même ça le discours. Le discours c'est que c'est des animaux. Chez vous il n'y a pas de problème ? L'idée qu'ils arrivent comme dans un film de science-fiction avec une parole de martien fait partie du truc. Tu comprends pas ce que je dis ? Moi j'aurais plutôt envie de montrer chez eux l'être humain complexe. Ma copine travaille en lien avec l'immigration, elle a rencontré aussi des avocats syriens, et là c'était dément, elle parlait anglais et très bien anglais et du coup elle rencontre quelqu'un qui est comme toi. Si on se met dans une position d'écoute et qu'on entend quelqu'un qui parle mal alors on ajoute une couche à cette erreur, ou alors on aura une compassion pour quelqu'un qui parle comme Babar, c'est assez beau, mais qui est sans langue. Vous comprenez pas ça ?

O : Moi je suis pas francophone. Donc quand je te parle maintenant, que je te parle mal, j'essaie d'aller à un autre endroit que la langue. La langue c'est un emploi de la pensée qui est derrière et donc à cet endroit, je préfère entendre le type qui parle en français que de l'entendre parler dans son très bel arabe et pas comprendre. Etre charmé,

C ; Pour moi ça va pas du tout d'être charmé

O : Ah pour moi c'est une qualité.

C : Dans ce cas de figure non, dans Beckett oui.

O : C'est ça que je parle de stratégie. Pour moi c'est une qualité du fait que l'image que tu vois avec le charme elle m'approche différemment par un autre schéma à cette image là. Et je me surprends à réagir par rapport à cette image de manière différente. Donc elle m'a déplacé.

C : c'est vrai

O : Mais déplacer, c'est me donner un autre point de vue politique par rapport à la réalité Et ça je trouve intéressant.

C : Ça sera intéressant mais le point d'où le regarder sera peut-être pas le bon point politique. Le point de charme sur ce genre de situation me paraît politiquement l'inverse de ce qu'il faudrait faire. Mais ça c'est mon point de vue. Ça produit un effet de charme et d'esthétique à un endroit où on a envie d'en savoir plus long sur les êtres humains et pas sur la surface de leur parole. Mais ça m'intéresse ce charme, je

dis juste qu'à un moment donné ce charme se transforme en ritournelle. On décolle de la réalité, et on rentre dans une zone, dans une humanité merveilleuse, que j'aime. Je dis juste qu'elle ne me suffit pas dans ce cas de figure. Si on s'arrête là on sort du spectacle sans rien comprendre : on va dire ah ouais c'est beau mais on va pas savoir qu'à 12h24 il a pensé ça. On va le prendre un peu pour un personnage de babar quoi.⁴⁰

Cette frontière entre poésie et condescendance est fine. Elle est flagrante dans ces deux appréciations de la notion de charme. Selon moi, elle revient aux questions que j'ai évoquées dans la partie II concernant la position vis-à-vis des personnes que l'on enregistre. Ce n'est qu'en se plaçant bien et en ayant une profonde nécessité de création que de l'oralité émerge une poésie.

Un autre enjeu de cette pratique du verbatim vient de l'émergence de l'inconscient. Si on veut éviter le gros mot d'inconscient, ce qui est intéressant c'est de comprendre comment la parole s'organise (en plus d'être déconstruite comme on a vu plus haut), comment elle est structurée. Et sentir aussi les trous entre les mots, réaliser qu'une grande partie du sens n'est pas explicité. Non pas de porter une parole que l'on pourrait juger en disant, elle est belle ou moche, il est intelligent ou bête mais de saisir comment cette parole se fabrique, en voyant les rouages, les évolutions. En cela, la parole d'un verbatim rejoint la question de l'écriture d'une pièce de théâtre.

Pour la création du texte de *PASSE*, je me suis inspiré indirectement de *Quelqu'un va venir*, de Jon Fosse. J'ai travaillé sur des répétitions : les multiples "*ça va*" de *PASSE* font échos aux "*enfin ensemble*" de *Quelqu'un va venir*. Ils sont comme des tentatives pour casser le mur qui existe entre les deux personnes. Dans les deux textes, ce qui se produit arrive toujours autant entre les mots que dans les mots même. Jon Fosse parle d'écriture blanche et d'écriture noire. Valérie Dreville, qui joue la figure de *Elle* dans la mise en scène de Regy de *Quelqu'un va venir* témoigne de ces deux écritures :

« Ce qui est très beau et très compliqué avec ce texte, c'est qu'il ne dit pas ce qu'il dit. Les phrases sont incroyablement simples : "la maison qui est à nous ... cette belle et vieille maison ...", écrites dans une langue au vocabulaire pauvre, fait de peu de mots. Les mêmes termes, et pratiquement les mêmes constructions grammaticales reviennent sans cesse, avec de légères variantes, et des reprises, des croisements. Une grande part du travail consiste donc à essayer d'entendre ce qui n'est pas dit, comme si ce qui était dit n'en était que le reflet. Comme si on parlait pour faire entendre l'existence d'un autre monde. »⁴¹

40 Discussion entre Oscar Gomez Mata et Oliver Cadiot lors de la présentation de fin d'atelier des H à la Manufacture.

41 Valérie Dreville, "En liberté sur un chemin étroit", dossier de David Lescot sur la mise en scène de Claude Regy de *Quelqu'un va venir*.

En produisant ces espaces, et en laissant le sens flotter, il me semble que le texte donne place à une sorte d'inconscient. Dans leur incessante répétition, les mots perdent leur sens premier et se laissent traverser par un ailleurs. Ils connectent alors avec d'autres mots et tissent des chaînes de significations autres. Claude Regy, dans sa mise en scène de *Quelqu'un va venir*, parle de cette chaîne de mots qui passe par la bouche des deux figures :

« Il s'agit alors de faire travailler les acteurs dans une sorte de déconcentration qui leur permet de communiquer entre eux de sorte que l'ensemble du texte passe par chacun d'eux, et que tantôt il sorte par une bouche, tantôt par une autre bouche, mais qu'il passe dans la même nappe phréatique, dans le même bain, et que son origine soit une seule personne qui crée, une seule personne qui invente. »⁴²

Cela ressemble à ce que Lacan décrit du rapport entre analyste et analysé quand il parle du "*sujet supposé savoir*" que j'ai évoqué dans la Partie II de ce mémoire. Le langage reconnecte avec ce désir premier. Il n'est plus le produit d'hommes conscients de ce qu'ils font, mais passe à travers eux et crée sa propre logique signifiante. Autrement dit, comme peut parfois le faire une fiction, le verbatim travaille sur le fait que "ça parle".

2 - 2 - Créer de nouveaux dispositifs de captation du réel : l'aide du cinéma documentaire.

Pour produire un verbatim, il s'agit donc de trouver l'endroit juste : qui soulève poésie et inconscient, mais aussi d'inventer des cadres d'enregistrement.

Pour PASSE, j'ai choisi de me mettre moi-même en scène et d'aller voir une prostituée (j'ai vite compris que la possibilité d'enregistrer une passe avec un autre client était impossible). Ce contexte étrange a créé une situation improbable où la parole s'échappe, où il est impossible de simplement communiquer. Cette expérience me donne envie d'imaginer d'autres contextes d'enregistrement, à mettre en scène le réel pour qu'il puisse être chargé d'une parole particulière.

La compagnie américaine Nature Theatre of Oklahoma a écrit une longue série théâtrale *Life and Time*. Celle-ci comprend pour le moment neuf épisodes racontés en cinq spectacles d'environ 3 heures chacun. Les spectacles se construisent dans des univers scénographiques différents mais reprennent à chaque fois des parties dansées et chantées. La grande particularité de ces spectacles vient du fait qu'ils tirent leur matériau texte d'un enregistrement téléphonique d'une femme de 34 ans qui raconte

⁴² Claude Regy. Entretien. cf. dossier de David Lescot sur la mise en scène de Claude Regy de *Quelqu'un va venir*: p. 50.

sa vie pendant seize heures au total. Le dispositif d'enregistrement par téléphone orienté à parole. Le récit de cette femme se déroule dans une adresse très particulière. Le fait de raconter sa vie pendant plusieurs heures à travers un téléphone (à destinataire quasiment "absent") rappelle le dispositif psychanalytique du divan, propre à faire émerger le langage de l'inconscient. Ce type de dispositif produit donc un matériau documentaire spécifique et participe donc d'une écriture.

Le cinéma documentaire me semble aussi être un outil précieux pour imaginer d'autres façons de récolter une parole. Je pense par exemple au film *The Act of killing*, où le réalisateur Joshua Oppenheimer, demande à des personnes ayant participé au massacre de plus de 500 000 personnes en Indonésie en 1965, de rejouer devant la caméra leurs actes. Les scènes sont reproduites dans le style du film favori des meurtriers: film de gangster, western et film musical. Ainsi la caméra, loin de simplement capter la réalité, en "produit" une. Elle participe à créer ce qu'elle enregistre. Voici un extrait :

- Vous voulez une histoire vraie ? J'en ai une bonne.

- Raconte, tout doit être vrai dans ce film

- Il y avait ce commerçant. Le seul chinois du quartier. En fait c'était mon beau père. C'était mon beau père, mais même en tant que beau père, on vivait ensemble depuis que j'étais bébé. À 3h du matin, on frappe à ma porte. Ils appellent mon père. Ma mère lui dit : "c'est dangereux! Ne sors pas". Il y est allé quand même. On l'a entendu crier : "au secours", puis, plus rien.

- Ils l'ont emmené ?

- On a pas dormi de la nuit

- T'avais quel âge ?

- 11 ou 12 ans. Je m'en souviens très bien. C'est impossible à oublier. On a retrouvé son corps sous un fût de pétrole. Le fût était sectionné en deux et le cadavre était dessous. Comme ça. Sa tête et ses pieds étaient recouverts de sacs, mais un pied dépassait. Ce matin là, personne n'osait venir nous aider. On l'a enterré comme une chèvre, sur le bord de la route. Moi et mon grand père on a transporté le corps et creusé sa tombe. Personne ne nous a aidés. J'étais qu'un enfant. Après toutes les familles communistes ont été forcées de s'exiler. On nous a entassés dans un bidonville, à l'orée de la jungle. C'est pour ça, en fait, que je suis jamais allé à l'école. J'ai dû apprendre par moi-même à lire et à écrire.

Pourquoi je vous le cacherais ? On doit apprendre à se connaître, non? Je jure que je ne critique pas ce que vous faites. C'est juste du contenu pour le film. Je vous promets, c'est pas une critique.

- Écoute tout est déjà planifié.

- ah

- On peut pas tout raconter non plus. Le film ne finira jamais !

- Ton histoire est trop compliquée. Ça demanderait des jours à tourner. ⁴³

À partir de cet exemple, j'envisage dans une perspective théâtrale de demander à des personnes de rejouer des scènes qu'ils ont vécues dans leur passé. La parole qui en sort est alors bien réelle mais déjà teinté d'une étrangeté. Elle est produite par et pour le cadre de l'enregistrement.

Le film *Z32* de Avi Mograbi donne lui aussi des pistes pour inventer d'autres dispositifs en tant qu'il se plonge dans ses propres contradictions et qu'il donne aux gens les moyens de s'enregistrer. *Z32* est un film documentaire dont le protagoniste principal est un jeune soldat israélien qui a participé à une opération militaire de représailles contre l'armée palestinienne. Suite à la mort de six militaires israéliens, ce commando avait pour objectif de tuer de façon arbitraire des policiers palestiniens. Au bilan, deux policiers ont été abattus dont un par le jeune homme interrogé par le réalisateur.

Pour produire ou récolter ce témoignage Avi Mograbi décide de confier la caméra à son personnage. Ce dernier s'enregistre avec sa petite amie et explique face à la caméra ce qu'il a vécu. Par son absence, Mograbi donne de l'espace à son protagoniste. Ce dernier n'est pas troublé par la présence du réalisateur et peut se réapproprier son propre témoignage.

Il me semble intéressant de suivre une même démarche pour produire un verbatim : confier un enregistreur aux comédiens par exemple. J'imagine que je pourrais donner cette possibilité que chacun enregistre son avis dans un zoom pendant la période de création. Je pense à une autre situation. Je voudrais qu'un ami de ma marraine me raconte un épisode douloureux de sa vie : il a brûlé une voiture de l'UDC et a été condamné à 1 an d'emprisonnement. Quel procédé suivre ? Est-ce que je lui confie un enregistreur ? En même temps, je pense que mes réactions pourraient l'aider à mettre des mots sur cette expérience douloureuse.

43 Retranscription de *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer (54' - 56')

Avi Mograbi se filme aussi dans son salon, en compagnie d'un orchestre avec lequel il chante ses dilemmes politiques face à la situation provoquée par son film " j'abrite un meurtrier".. C'est sûrement une des grandes forces du réalisateur qui était déjà mise en avant dans son film *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Arik Sharon* (1996). Ce dernier se confronte à des personnages qu'il ne souhaite pas défendre. Parti de l'envie de dénoncer le passé militaire de Sharon, il confie au spectateur au fur et à mesure du récit, qu'il éprouve de l'empathie voire de l'admiration pour ce personnage qu'il pensait détester. À la place de cacher cette sympathie à l'égard de Sharon, Mograbi décide d'en jouer, et de le mettre en scène. Le résultat est inquiétant pour le spectateur qui se distancie alors du narrateur - réalisateur.

Lors de mon expérience de *PASSE*, je m'étais aussi d'une certaine manière inspiré de cette position que Comoli qualifie d'embarrassante : « Oui, ce cinéma est embarrassé. Cet embarras est filmé, il fait film ». Allant voir une prostituée, je prenais aussi le mauvais rôle. Mais cela n'a pas vraiment fonctionné puisque je n'ai pas révélé mon identité ni forcé le trait du protagoniste principal. Il n'en reste pas moins que cette possibilité de retourner le narrateur me semble très puissante. Si cette fonction est souvent utilisée en littérature, elle est très peu présente dans les films documentaires.

2-3 La transcription

Enfin, le dernier stade d'écriture réside dans le passage à la page. La transcription est un lieu de choix permanent ; si l'ambition est de travailler sur l'oralité, et de faire émerger un inconscient, il faut alors tenter de trouver une organisation de signes qui rendent au mieux cette parole. Voici selon moi les différentes questions qui se pose à toute personne tentant de transcrire (on pourrait alors dire écrire) un verbatim :

- les fautes grammaticales qui me semblent évidentes à respecter (sinon on quitte le verbatim)
- le chevauchement de paroles. Cela reste simple à noter quand on est dans un petit cadre mais très complexe quand on enregistre une assemblée de personnes.
- les mots d'hésitations : euh, en fait, bon. Ils sont parfois très lourds donc j'hésite personnellement à les noter.
- les silences qui posent beaucoup de problèmes à noter lorsqu'ils sont de courte durée.
- La ponctuation est aussi décisive. Les points et les virgules s'avèrent très vite

insuffisants.

Et toi dans cette transcription justement, c'est comme une appropriation ? C'est quoi que tu entends par transcription ?

Alors justement, on en vient là où je t'ai laissé pour dériver. Alors la transcription est intéressante : il s'agit de transcrire les mots que l'on entend : qu'est-ce qu'on écoute ? Et ça c'est vraiment le travail de l'*Encyclopédie de la parole*. La première question qu'on se pose c'est : Qu'est-ce qu'on entend ? Qu'est-ce qu'il y a de saillant dans la parole ? Ce qui fait que après on est amené à élaborer des entrées et à analyser ce qui se passe au niveau des caractéristiques formelles de la parole. Alors pour faire un spectacle, c'est des outils dont je me sers. Donc écouter ce qui se dit. Le transcrire. Mettons qu'on est en français : on / est / en / français. Je commence ma partition comme ça. Puis j'entends on-est / en / français. Donc là il y a une liaison qu'on fait naturellement, on n'y pense pas mais on peut tomber sur un aphasique... dans *Parlement* il y a un homme qui est aphasique qui a besoin de séparer des mots que nous on lie normalement. on / est / en / français il pourrait parler comme ça. Donc je note ça. J'ai inventé des signes, puisque contrairement à la musique, il n'y a pas de langage pré-établi.

Des signes sur la partition c'est ça ?

Alors j'écris on / est / en / France / on / parle / en / français et sur cette partition je vais inventer tout un système de signes, qui ceci dit me viennent de loin... Je me souviens d'un tout premier cours de théâtre de diction où on m'a déjà appris à annoter les textes que ce soit des textes théâtraux ou non théâtraux : s'il y a des attaques... Un calque qui viendrait élaborer un peu plus que la ponctuation donné par un texte. Un acteur mettrait sa propre ponctuation, on va dire sur un texte, qui serait fait de signes que lui, inventerait.⁴⁴

Nicolas Rollet, chercheur de l'*Encyclopédie de la parole*, pratique l'Analyse conversationnelle. Il se livre à un travail de linguiste poussé dans lequel sont en jeu les critères que je viens de mentionner.

- 1 BRI euh :: (2.3) y a (0.2) donc (.) un mur/ (1.8) qui est
- 2 vierge (.) pour l'instant (.) c'est celui-ci \ =
- 3 JOH =mmh mmh
- 4 (1.2)

44 Discussion avec Emmanuelle Lafon

5 BRI et (1.1) j'aimerais (inaud.) que de ce côté-ci /
 6 y a (.) barbier \
 7 ? mmh mmh
 8 (3)
 9 BRI on met/ (0.3) barbier \ (0.5) donc qui occupe pile
 10 hein c' t-à-dire que les dessins de barbier (0.4)
 11 font exactement (1.1) la longueu [:r euh:
 12 JOH [c' t-à-dire que ça
 13 c'est un dessin: à partir d'une im:age c'est pas une
 14 photo-gr[aphie agrandie
 15 BRI [non [non c'est un vrai dessin
 16 ? [mmh
 17 JOH d'accord (.) *ok*
 18 BRI *un vrai dessin (inaud.)* (0.3) ça fait (plus de ;
 19 pile) huit mètres quarante/ donc ç- (.)
 20 ça [pèse [hh
 21 ? [mmh
 22 PAU [c'est des grands dessins hein/
 23 BRI c'est super grand \ =
 24 JOH = (bah ; ah) ouais [c'est énor[me
 25 LIL [(inaud.)
 26 BRI [c'est énorme\
 27 (1.4)

Pour citer quelques clefs de lecture, le crochet signifie que deux personnes parlent en même temps, les parenthèses évoquent la durée des silences, le soulignage évoque le fait d'insister sur une voyelle ou un mot. Cette retranscription cherche à reproduire au plus près le réel. Le temps pour noter chaque détail est considérable : environ 4h pour cet extrait. Cependant, une lecture de ce texte tend à montrer qu'il est difficile de retrouver ce réel que l'on cherche. À vouloir formaliser et cerner le réel, on peut aussi s'en éloigner.

La possibilité inverse que j'ai prise dans *PASSE* et qui se rapproche une fois encore de Jon Fosse, est d'enlever la ponctuation. Mais cela convenait dans une situation. La manière la plus juste est de trouver une transcription singulière qui s'adapte à un certain type de matériau.

3- Monter : le travail de dramaturgie

Une fois cette matière collectée et transcrite, il faut la mettre en ordre, la monter. Comment s'orienter dans cette seconde phase d'écriture ? Sur quoi s'appuyer pour que le spectacle ne soit pas juste la simple juxtaposition d'éléments hétéroclites ? Je vais faire un détour par les origines du cinéma documentaire afin de dégager deux paradigmes majeurs concernant le montage puis ensuite tenter d'analyser trois spectacles qui affrontent cette question du montage.

3-1 – S'aider du cinéma documentaire

Pour tenter dégager des clefs majeures du montage je veux revenir aux pères fondateurs du cinéma documentaire, Robert Flaherty et Dziga Vertov. Flaherty réalise en 1922 *Nanook l'esquimau*, souvent considéré comme le premier documentaire⁴⁵. Contrairement aux films d'explorateur qui l'ont précédé, ce dernier relate la vie quotidienne des Inuits depuis l'intérieur. Flaherty renonce au point de vue de l'observateur pour construire un film narratif. Il se concentre sur la vie d'une famille et construit le récit autour d'un héros. Dès les premières scènes, Flaherty installe une fiction. Après les cartons, les deux premières images montrent le portrait de Nanook puis de sa femme Nyla. L'arrivée en kayak fait office de scène d'exposition et entame le récit. Flaherty construit ses personnages et prépare un récit. Il n'a pas pour ambition de témoigner d'une réalité mais veut nous faire rêver de la vie de Nanook. Il fabrique un imaginaire :

« Pour montrer les Inuits non de notre point de vue civilisé mais de leur propre point de vue, je compris que je devais m'y prendre tout autrement. Pourquoi ne pas choisir un Esquimau typique et sa famille et filmer la chronique de leurs vies pendant une année ? Qu'y a-t-il de plus intéressant que la biographie d'un homme ? Et celui-ci a moins de ressources pour survivre que n'importe quel autre homme sur terre. Cette histoire-là serait sûrement intéressante. »⁴⁶

Pendant 15 mois, il partage la vie de Nanook et dresse une liste des scènes qu'il veut filmer. Le montage s'élabore au cours du tournage. Il identifie des scènes clefs de la vie de la famille puis les recompose pour son film. Le montage consiste alors à garder organiser les scènes les unes par rapport aux autres pour donner de la continuité, de l'unité. Il construit une narration grâce à une progression linéaire chronologique.

L'Homme à la caméra, réalisé par Dziga Vertov en 1929 et considérée comme le

45 Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=m4kOIZMqso0>

46 François Niney, "Vertov versus Flaherty" dans la revue *Images documentaires* n17, Le montage p. 43. (1997).

deuxième film source du cinéma documentaire⁴⁷, propose une conception du montage radicalement opposée. Alors que Flaherty cherche à travers le montage à exposer un héros et un point de vue sur le monde, Vertov propose un éclatement des points de vue. Il s'inscrit dans un mouvement d'avant-garde qui tenter de bousculer les approches classiques et de réveiller le regard du spectateur. Flaherty suit le cycle de la nature et des saisons, Vertov puise dans le rythme des machines. Vertov délaisse le montage alterné et invente un montage polyphonique. Il ne cherche pas à raconter une histoire mais à produire un nouveau point de vue sur le monde, à partir du montage. Ce montage repose sur la conception d'un nouveau langage, basé sur la notion d'intervalle.

« L'école du cinéœil exige la construction de la cinéchose sur des « intervalles », c'est-à-dire sur le mouvement entre les cadres. Sur la corrélation visuelle des cadres l'un avec l'autre. Sur les passages d'une impulsion (d'un choc) visuelle à une autre. La progression entre cadre (« intervalle » visuel, corrélation visuelle des images) est (selon le cinéœil) une grandeur complexe. Elle se compose de la somme de diverses corrélations, dont les principes sont :

1. Corrélation des plans (gros plans, plans moyens, etc.)
2. Corrélation des angles de vue
3. Corrélation des mouvements internes au cadre
4. Corrélation des clair-obscur
5. Corrélation des vitesses de tournage

Sur la base de telle ou telle combinaison de corrélations, l'auteur détermine 1°) l'ordre des changements, l'ordre de succession relative des fragments, 2°) la longueur de chaque fragment (en mètres, en photogrammes), c'est-à-dire le temps de projection, le temps d'apparition de chaque cadre individuel. De plus, outre les mouvements intercadres (l'intervalle) entre deux cadres voisins, on tient compte de la relation visuelle de chaque cadre individuel, au reste de tous les cadres participants du début de la « bataille du montage ».

Trouver l'itinéraire le plus adéquat pour l'œil du spectateur parmi toutes ces interactions, inter-attractions, inter-répulsions des cadres, ramener toute cette multiplicité d'« intervalles » (mouvements entre cadres) à une équation visuelle simple, à une formule visuelle qui exprime le mieux le thème fondamental de la cinéchose, – voilà la tâche la plus difficile et la plus importante de l'auteur-monteur⁴⁸. »

Le montage repose ainsi sur une grammaire qui permet d'abandonner la narration et de se concentrer sur des questions de vitesse, de mouvements, de cadres. C'est le rythme qui guide le montage et non plus l'histoire. Ce détour par ces deux conceptions opposées du montage donne des pistes d'écriture pour le théâtre. La notion

47 <https://www.youtube.com/watch?v=dvEuD29bw9k>

48 La notion d'intervalle selon Vertov, « Du Cinéœil au radio-œil (extrait de l'ABC des Kinoks) », 1929.

d'intervalle de Vertov donne des clefs pour construire une narration hors de la progression chronologique.

3-2- Au théâtre, trois exemples

Pour mon spectacle *PASSE*, j'ai d'une certaine manière respecté un code cinématographique en travaillant à partir d'un plan séquence : l'expérience d'une passe d'environ 1h, avec ses silences et sa progression. Pour mon spectacle de sortie, je pense récolter de la matière sur plusieurs endroits et j'espère avoir des outils pour organiser la matière. En quoi les deux approches du montage de Flaherty et de Vertov donnent-elles des clefs pour construire une dramaturgie à partir de matériaux documentaire ? Quelles sont les différences fondamentales entre cinéma et théâtre ?

Parlement, Joris Lacoste

Quand je fais *Parlement*, je suis en forme et j'ai ma voix qui est là. En vérité, je suis dans un grand exercice de méditation. [...] L'idéal c'est d'être dans la seconde à chaque fois, et en même temps il faut anticiper. Il faut par exemple prendre plein de l'air ici parce que tu vas avoir une grosse transition de "fondu enchaîné", et si tu prends ta respiration en plein milieu, on va le voir. Je passe d'un mode de souffle à l'autre et il faut que je l'anticipe un peu dans ma tête. Je suis en train de faire le petit bidon de Tarkos et je sais que juste après je fais "allo Nicolas je suis désolé" qui raconte sa rupture avec sa copine⁴⁹. »

Parlement est le montage d'une centaine d'extraits de parole. L'écriture du metteur en scène réside notamment dans l'articulation des différents documents. Au début du spectacle, Emmanuelle Lafon travaille sur un rapport de fondu enchaîné entre deux extraits qui n'ont rien à voir au niveau du contenu. Elle limite les temps de silence entre deux documents et travaille sur des similitudes d'intonation. Le spectateur ne perçoit pas immédiatement le moment de charnière. Alors qu'il croit entendre Tarkos, il se rend compte que l'on est passé à un dialogue de rupture. En floutant ces passages, Joris Lacoste surprend le spectateur et tisse des rapports incongrus entre les différents extraits. Autrement dit, ce metteur en scène travaille au théâtre sur ce que Vertov appelle l'intervalle. La fin du spectacle fonctionne sur le procédé inverse. Les extraits de paroles sont très proches au niveau du contenu mais ont rapport très lointain en termes d'intonation. C'est alors la manière de dire qui est exhibée. Joris Lacoste nous amène à écouter non plus l'unique contenu mais oriente notre regard sur la forme des verbatim. La vente aux enchères en est un exemple patent. Décontextualisé de son endroit d'origine puis recontextualisé dans *Parlement*, cette parole devient matière. Ainsi, l'organisation de ces différentes paroles guide le spectateur. Par ces procédés de

49 Entretien avec Emmanuelle Lafon.

montage, Joris Lacoste oeuvre à un vrai travail d'écriture.

SAGA, Jonathan Capdevielle

Écoute qu'est-ce qui t'arrive ? Tu boites ?

Jojo éteins ça !

Putain de jeune, je te les vois s'embrouiller devant le manège ça fait deux fois que ça arrive avec les petits et la famille con. Parce que tu me connais j'y vais gentiment. Attends mais ils ont sorti les canifs et tout, j'ai dû appelé les flics je te dis, on les a amenés à l'hosto. C'est con.

La mort du cygne. Croiser les jambes

Qu'est ce qu'elle fout ta femme ?

Elle est avec les gosses.

La danse c'est pas facile.

Saga, ça traite de son regard d'enfant sur une période qu'il a vécu.

C'est son point de départ ?

C'est un des points de départ. Comment tu essaies de rendre compte au plateau de : "moi j'étais petit, j'avais huit ans, je sais plus quel âge, j'ai passé des jours entiers, une longue période de ma vie chez ma soeur, qui était mariée à ce truand tarbais, et j'y ai vu des scènes, des scènes de vie, et je les re-raconte". Du coup, lui, il se rappelle de choses, et ensuite il complète en interviewant sa soeur, comment ça s'est passé quand Alain est mort. Donc il y a sa vision à lui, des souvenirs qu'il en a, et les interviewes qui complètent son souvenir, qui remplissent les trous, les creux.

Mais comment il a construit sa pièce ?

Comment il a construit sa pièce ? Il a son matériel vidéo. Il a fait une visite au château de Foix je crois, qui lui a donné l'idée de la scène du guide. Il a interviewé sa soeur, et puis sa propre vision de quand il était enfant. Et aujourd'hui en tant qu'artiste de comment l'exprimer. Il y a des bouts qu'il a écrits, il y a des bouts qu'on a improvisé, il y a des petits bouts qu'on a écrits ensemble au plateau, et du matériel venant d'une interview sonore, que je refais.⁵⁰

Saga fonctionne par ce mélange hybride entre différentes sources. Il réunit les trois types d'écritures à partir du réel dont j'ai parlé au début de cette partie II. Tout d'abord, Jonathan Capdevielle travaille avec des "témoins". Il choisit deux acteurs qui viennent de la même région que lui, qui connaissent sa famille, son environnement, et

50 Entretien avec Marika Dreistadt

qui ont naturellement un accent du sud ouest. Leur parole est, en quelque sorte, un témoignage d'une culture locale.

C'est l'histoire de Jonathan et de sa famille mais le fait qu'on vienne de la même région et qu'on ait ces mêmes histoires de famille volcanique (où moi je me suis retrouvée). Il y a des personnages de la pièce, et j'ai les miens en tête : Toyota, j'en ai un. C'est pas celui de Jonathan mais je l'ai : un gitan Tarbais qui venait à la maison pour m'aider à faire les travaux dont s'occupait ma mère quand elle était éducatrice.

Ensuite, il procède à une écriture de plateau à partir de matériaux tirés du réel. C'est le cas de la scène du lycée que les trois acteurs ont vécus ensemble ou dans la séquence du commissariat.

Enfin, Jonathan travaille sur la question du verbatim à travers l'enregistrement de sa soeur joué par Marika.

Pour vous, c'est une série de scènes qui s'enchainent ?

Non, Jonathan, il voulait vraiment que ce soit fluide. Un déroulé organique, jusqu'au bout.

Ma sensation de spectateur c'est qu'à chaque moment t'avances et puis il y a un truc qui s'ouvre. T'arrive à un endroit tu sais pas trop comment.

Et pourtant c'est très séquencé : une séquence d'intro avec l'ordinateur, puis la bigourdane, l'ours, la playlist, le lac des cygnes, le bordel avec Jojo qui met son ordinateur trop fort, Toyota qui débarque, Sylvie qui ré-arrive, le spiritisme, la chanson, hop timbaland, coupure, le guide, le château de foix, le mec qui fait chier, et puis d'un coup hop nous 16 ans, et hop on revient au gitan on fait un bond en arrière, un autre qui débarque et qui raconte la mort de son mec, Céline Dion, on monte sur la montagne, perquisition, la mort d'Alain, le film. C'est des séquences tu vois, mais l'organicité, pour Jonathan c'est important.

Les repères sont floutés pour le spectateur.

Ça c'est vraiment parce qu'il voulait traduire au plateau la mémoire, les trous de mémoires, comment parfois on se souvient d'une scène, "c'était avec qui déjà", "c'était où". Des creux quoi. Un travail sur la mémoire, ancré dans une région ; une montagne, un ours, les accents.⁵¹

Ça m'intéresse vraiment parce que pour mon projet de sortie mon idée ce serait que

51 Entretien avec Marika

des expériences communes qu'on peut faire peuvent être tout à fait complétées par les textes de théâtre, de fiction. Mon idée de branchement matériaux réels et fictions c'est : comment marche un pistolet dans une scène de couple sur un canapé. Soit ça, soit l'inverse : les quatre vieux de la gare qui discutent, et de là, il y a une parole qu'on découvre qui se branche ailleurs. Le fait de récolter ce qu'on a pu vivre ensemble, très concrète même si parfois un peu lourde. De ce détail là, et de ce concret là, comment on s'en va vers autre chose. Comment on pousse ça ailleurs. Mon idée c'est surtout pas de reproduire du réel, pour ceux qui ont vu *PASSE*, l'idée c'était de prendre une matière pour voir comment elle peut faire germer autre chose. C'est pas être dans la reproduction de la réalité. ⁵²

Si seulement j'avais une mobylette...., Frank Vercruyssen

Mon expérience avec Frank Vercruyssen et les comédiens de la promotion H est instructive en ce qui concerne la question du montage (malgré le fait que les matériaux soient issus de différents textes de littérature). Pour raconter brièvement le processus de création, les comédiens ont cherché pendant trois semaines des textes de la littérature arabe qui les touchaient particulièrement. Ils ont lus des extraits et nous en avons discuté ensemble. En parallèle de ce travail de lecture, nous avons dessiné un fil rouge pour chaque comédien. Une fois ces matériaux récoltés, et ces figures esquissées, nous avons cherché à créer un montage libre de scènes et de texte. Nous nous sommes inspirés de la structure des 1001 nuits dans laquelle les histoires s'enchevêtrent et évoluent sur différents niveaux. Shéhérazade raconte une histoire dans laquelle un prince raconte une histoire dans lequel un homme raconte lui aussi.... Nous avons aussi été influencés par la structure des films de Roy Anderson dans lesquels le récit ne suit pas une continuité linéaire mais est construit par la juxtaposition de différentes scènes liées soit par des thèmes (la jeunesse), soit par des personnages (Ana), soit par des lieux (des bars souvent), soit par une simple phrase répétée au téléphone (j'espère que vous allez bien).

Pour notre spectacle, le montage de texte, bien que non narratif (on ne raconte pas une histoire à travers les textes dits par les comédiens) suit une structure dramaturgique intuitive. On a parlé du nombre d'or qui guide tous les récits classiques et qui place à la fin du 3ème acte ou au 2/3 de la pièce un climax. Naturellement la structure s'est organisée autour de 3 parties, d'un prologue et de plusieurs fins. Même sans narration, la composition des textes respecte donc des schémas classiques qui nous amènent naturellement à ne pas commencer par le texte le plus poignant par exemple.

Contrairement au cinéma et à la littérature, la réalité scénique rend difficile le passage

52 Mon discours aux acteurs.

d'un espace à un autre. Les personnages ont une place décisive. C'est à partir d'eux qu'évoluent des relations. La relation entre les deux comédiens qui disent des histoires des milles et une nuits change autant que le récit qu'ils racontent. Ainsi, c'est plutôt les différents niveaux de réalité qui guident le travail de montage. Le montage des textes fonctionnent sur des échos thématiques et suit le fil des personnages mais repose avant tout sur une situation de base très claire : les personnages (dont les traits et les costumes les situe à mi-chemin entre des personnages de Roy Andersson et des 1001 nuits) arrivent dans une salle dans laquelle il y a une table, des dates, du lait et des spectateurs qui les regarde. Ils attendent le coucher du soleil pour pouvoir boire et manger. Cet ancrage dans la réalité scénique rend possible un récit plus éclaté.

PARTIE IV – METTRE EN SCÈNE

Après avoir analysé les différents types d'écritures basées sur des matériaux tirés du réel, je veux me pencher sur la question de leur passage au plateau. Je vais donc traiter de la mise en scène de ces trois types de matériaux documentaire (écrits à partir de témoins, d'improvisation, et de verbatim). Pourquoi convoquer ces matériaux sur un plateau ? Quels sont les enjeux de ce passage ? Comme je l'ai précisé dans mon introduction, mon regard se tourne plutôt sur les formes qui ne cherchent pas à reproduire le réel mais à l'emmener ailleurs. En cela je rejoins Enzo Cormann :

« En oeuvrant à l'universalisation de l'expérience vécue, l'opération théâtrale libère le document ou le modèle du joug de l'anecdote et de la particularité, comme de sa confiscation privée. Elle leur confère une dimension collective et opérative que je qualifie volontiers de *poétique*. Ce faisant, elle invite à s'emparer du réel, non pour l'archiver, ou le contempler (le "répéter"), mais pour *en faire quelque chose* – quelque chose *d'autre*⁵³. »

L'ambition est donc claire ; ne pas reproduire le réel mais s'en emparer pour en faire *quelque chose d'autre*. Comme l'écrit très justement Enzo Cormann, la scène invite à faire émerger de ces documents un contenu universel. À ne pas les redonner comme des portions d'une réalité mais en faire émerger un sens plus général. Partir d'un fait, d'une anecdote et en tirer sa puissance créatrice. Mais comment alors tendre vers cette universalisation ? Que faire *d'autre* ?

C'est là que la réalité du médium théâtre m'intéresse. Selon moi, ces matériaux tirés du réel ne peuvent s'ouvrir que s'ils s'écrivent une seconde fois dans une nouvelle réalité, celle du plateau. Autrement dit, c'est en décontextualisant ces matériaux et en les recontextualisant dans une autre réalité qu'ils peuvent s'ouvrir à une universalité. Le fait d'inscrire ces paroles, ces témoins dans un autre cadre amène à les pousser ailleurs. Ce qui ne revient ni à les nier ni à les idolâtrer mais à trouver un juste équilibre entre réalité documentaire et réalité scénique. À envisager ces matériaux tirés du réel comme le départ de quelque chose dans une autre réalité. Ils ne sont alors ni un résultat qu'il faut mettre en scène ni un prétexte à parler sur le plateau. Plutôt une source de jeu, une matière en puissance à ouvrir.

Que signifie concrètement le fait de confronter la réalité documentaire à la réalité théâtrale ? Comment écrire à nouveau sur le plateau ? Il s'agit selon moi de passer d'un article indéfini à un adjectif démonstratif : créer *un* spectacle dans *une* salle, pour *un* public avec *des* interprètes se transforme en : créer *ce* spectacle dans *cet* espace,

53 Enzo Cormann, « Quelque chose d'autre », in *Usages.. op. cit.* p. 75-76

pour ce public (qui change chaque soir) avec ces comédiens. Qu'est-ce que ça change ? Cela suffit-il pour rejoindre l'universel ?

1- La question du référentiel

Avant d'examiner ces trois pôles "espace, public, interprète", j'aimerais revenir sur la question du référentiel que j'ai mentionnée dans l'introduction de mon mémoire. Une des particularités de l'écriture verbatim par rapport à une pièce de théâtre (qui se retrouve aussi parfois dans les autres processus d'écriture mais de manière moins évidente) vient du fait que le texte du spectacle est un texte qui a déjà été "joué". Contrairement à *Hamlet*, qui d'une certaine manière, ne s'actualise qu'à travers le corps des acteurs, *PASSE*, par exemple, a déjà été interprété par des individus. Ainsi, ce référentiel - la passe réelle - enlève toute tentation d'incarnation. Pour utiliser le vocabulaire de Saltz dont je parle dans la partie 1, l'outfiction a déjà eu lieu. Contrairement à une pièce classique, il ne s'agirait pas de trouver des solutions pour donner vie à Hamlet sur un plateau, mais plutôt de créer une distance juste avec ce référentiel. Cela passe par un travail sur le réel du théâtre (que je vais examiner), mais aussi par le fait de se rapporter à ce référentiel de façon juste. Comment ne pas l'annuler tout en cherchant à ne pas le rejouer ? Quelle trace conserver de ce référentiel ? Comment tendre ces deux réalités, documentaires et théâtrales?

« Le dispositif théâtral en soi, en tant qu'il est un dispositif et indépendamment des volontés et des intentions, fictionnalise le réel. Ainsi, toute mise en théâtre est une mise en fiction. Cette mise en fiction n'annule pas le contenu documentaire potentiel de la prestation. Elle ne frappe pas d'irréalité ce qui est raconté. Au contraire, c'est la fictionnalisation du réel qui souvent disparaît dans le témoignage. Bouleversé par l'indice de réalité et la charge souvent émotionnelle, le spectateur peut facilement avoir la certitude qu'il avale une portion de réel tout cru. Le réel me parle sans médiation, pense-t-il, oubliant que ce qu'il voit, ce qu'il entend sont le résultat d'une volonté, d'une construction, d'un dispositif et de sa propre disposition à y jouer son rôle⁵⁴. »

Comme l'évoque, Jean-Marie Piemme, cette disparition de la fiction me semble dangereuse. C'est pour cela que je n'ai pas cité la source du texte de *PASSE* (comme je l'ai déjà indiqué dans l'introduction). Je ne voulais pas citer ce référentiel parce qu'il m'aurait mis dans une posture de fidélité vis-à-vis de la réalité. Cependant, le fait de ne pas inscrire un spectacle dans la transcription ou la traduction directe d'un événement réel ne veut pas dire enlever toute possibilité de jouer avec ce référentiel. Il s'agirait alors de prendre ce référentiel non comme un signe de la "réalité vraie"

54 Jean Marie Piemme , "Fiction Toujours", *Usages du « document »..op. cit.* p.89

mais comme une invitation à se questionner sur l'origine d'une parole. Ainsi, de la même manière que je l'avais fait dans *PASSE* en égrainant des indices de ma situation (un jeune étudiant de vingt cinq ans, habitant à Lausanne, et étudiant en théâtre), j'aimerais continuer à utiliser ces traces du réel pour cultiver une ambiguïté :

V1 moi ici je viens tous les jours

V2 c'est clair

V1 tous les
tous les après-midis

V2 et puis vous pourquoi vous enregistrez là
pourquoi
ah pour prendre le son et après

V1 oui

V2 écoutez aux oreilles qui vont entendre l'enregistrement vous leur dites que je les salue bien et que ma foi ils verront quand ils seront âgés à leur tour comme c'est intéressant d'être mis de côté
je m'arrête ou je continue

je peux continuer et je remercie de nous laisser là encore un moment
et je vais leur dire que quand j'aurais mes cent ans
bientôt j'aurais cent ans
je demande à ce que la moitié d'un banc me soit offert pour mettre sur mon balcon

V3 la moitié du banc

V2 coupez un banc en deux
vous me l'installez dans mon futur balcon et pour mes cent ans j'invite tout le monde chez moi pour manger et boire
mais alors tout le monde il faudra qu'ils apportent
leur fourchettes et leurs verres
leurs couteaux et j'invite tout le monde
voilà ⁵⁵

Dans cet extrait, la mention de l'enregistrement me semble intéressante parce qu'elle entraîne un changement d'adresse. V2 se met à parler à un auditeur potentiel qui sera

⁵⁵ Extrait d'un verbatim qui sera peut être une matière pour mon spectacle de sortie de la Manufacture.

peut être le spectateur du théâtre. Souvent ces marques référentielles liées au théâtre ou au fait de capter le réel me plaisent en tant qu'elles induisent un trouble sur la nature du matériau mais surtout en tant qu'elles donnent une matière à jouer. Le référentiel existe comme un possible. Il permet ainsi d'évoquer cette réalité documentaire sans instituer un pacte avec le spectateur (qui tendrait à dire : tout ce que vous entendez est réel donc vrai). Il existe de façon sous-jacente, pour justement être emmené ailleurs. Dès lors, en quoi la réalité théâtrale peut-elle en faire *quelque chose d'autre* ?

2- Dans cet espace (- temps)

Confronter réalité documentaire et réalité scénique amène à travailler sur deux données fondatrices de notre représentation du monde : celle de *l'espace* et celle du *temps*. Le théâtre permet de reposer ces fondements qui sont à la base de notre rapport au monde - on se rappelle de Kant qui les définit comme les deux formes a priori de notre sensibilité. Le fait de redéfinir un autre rapport à ces conditions de possibilité de l'expérience, engage à un tout autre rapport à ces matériaux tirés du réel. Il devient alors envisageable de transformer le temps objectif en temps subjectif, de matérialiser une sensation de durée et de sortir du temps linéaire qui gouverne notre quotidien. Tout en restant proche des matériaux, ce jeu sur l'espace et le temps engendre une distorsion du réel qui pourrait justement tendre à un ailleurs.

Pour déployer un rapport spécifique au temps et à l'espace, il me paraît important de confronter les matériaux documentaires à l'espace réel du plateau. Autrement dit, il s'agit pour moi d'envisager un espace de représentation non comme le simple support d'un récit mais plutôt comme un potentiel. De considérer le théâtre comme un espace à explorer et non comme un lieu déjà donné.⁵⁶ Cette attention précise portée à l'espace réel de représentation est un moteur de création. Par exemple, j'ai assisté pendant dix jours au travail de création de Jeanne Candell avec des interprètes danseurs de la formation du CDC à Toulouse. Ils ont décidé de renverser l'espace de représentation en utilisant le gradin des spectateurs comme espace de jeu pour les interprètes. Si cela n'a rien de révolutionnaire, il me semble intéressant de noter que ce changement de perspective n'a pas été pensé en fonction de la pièce (le renversement de perspective n'avait pas pour objectif de signifier quelque chose dans le récit de la pièce) mais en fonction de l'espace lui-même. Autrement dit, l'espace devient un matériau à part entière dans la création. L'espace n'est plus interrogé à partir de sa fonction symbolique mais plutôt à partir de sa réalité matérielle. Il n'est pas le support évident d'une pièce mais un donné spécifique dans lequel se logent les interprètes pour en révéler une puissance poétique. Le plateau n'est plus le support d'un décor, mais espace en devenir.

⁵⁶ Il s'agirait d'appliquer le rapport que les "site specific performances" tissent avec un lieu quelconque, au théâtre.

L'espace réel de représentation se saisit notamment à partir des frontières qu'il définit avec le public, l'extérieur et le hors-champ. Ces trois données me semblent intéressantes pour questionner un espace de représentation. Il paraît évident qu'un spectacle joué dans un théâtre à l'italienne n'est pas le même s'il est joué dans une black box. Le rapport spatial scène / salle a été longuement étudié et je ne vais pas m'y attarder (je questionne par contre le rapport au public dans le point 3). Il me semble plus important d'évoquer les questions du hors champ et de l'extérieur. Ces deux frontières, moins interrogées, me paraissent personnellement tout aussi importantes. L'espace du dehors, l'extérieur de la salle, est source d'exploration immense. Il offre des possibles qui sont peu exploités. Cela s'explique peut être à cause des contraintes techniques et de production : la tournée d'un spectacle devient alors plus problématique. Pourtant, il existe dans de nombreux théâtre la possibilité d'ouvrir les portes au fond du plateau. Je pense par exemple au plateau des Halle de Sierre, de la salle René Gonzalez de Vidy ou encore du théâtre Garonne de Toulouse. D'ailleurs Jean-Baptiste Roybon et Véronique Dolores l'ont utilisé dans leur *Histoire des Halles*. À un moment du spectacle, ils ouvrent les portes puis sortent pour dire leur texte à l'extérieur. Ce rapport à l'extérieur est souvent peu travaillé. Le fait même d'être en dehors du théâtre n'est pas intéressant en soi. Il le devient si l'on questionne ce dehors, en pensant la profondeur de champ, les entrées et les sorties à l'extérieur... Si j'ai choisi la salle de présentation des danseurs pour mon spectacle de sortie de la Manufacture, c'est notamment pour ces questions de rapport au dehors. La salle de présentation est très ouverte sur l'extérieur. Des deux côtés de la scène des vitres permettent de voir ce qu'il se passe hors de la boîte noire.

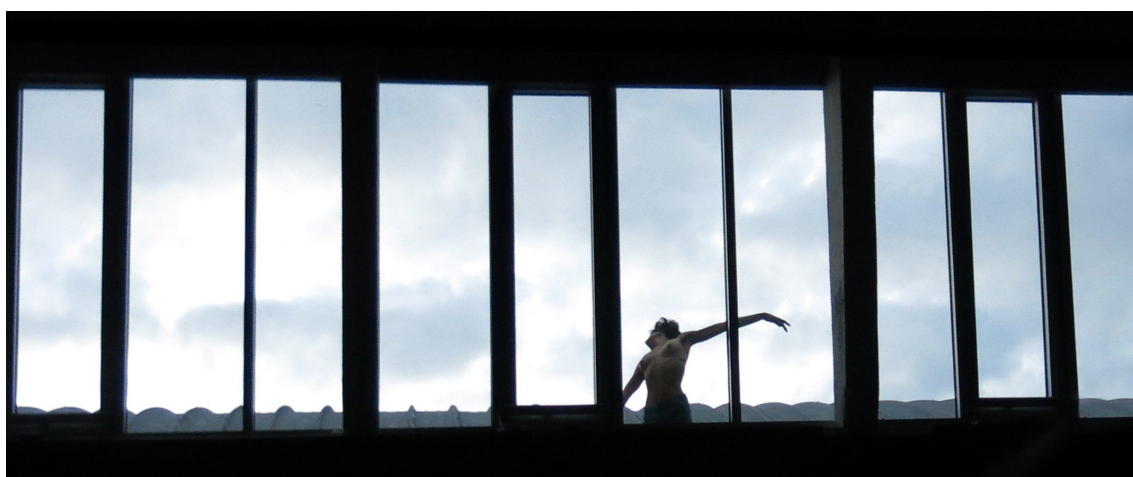


Photo de Joelle Rigal. *PASSE*

Enfin la question du hors champ me semble aussi déterminante. Elle est un lieu très fort de projection imaginaire pour le spectateur. Cette production imaginaire distingue justement le hors champ de la coulisse : la coulisse est la sortie, le hors-jeu. Le hors-

champ concerne un espace non visible dans lequel continue de se jouer la pièce. Lorsque ce hors champ fait partie de l'espace réel de représentation, il me paraît beaucoup plus efficace que s'il est créé par un décor. Découvrant un espace, il me semble nécessaire de se demander : existe-t-il un espace caché du spectateur ?

À partir de cette attention portée à l'espace réel de représentation, il devient possible d'emmenner le matériau documentaire ailleurs. Utilisant les particularités d'un lieu, on peut ouvrir des espaces poétiques, et faire se côtoyer différents types d'espaces : mental et matériel. L'invisible devient manifeste et ce qui s'impose dans le matériau documentaire disparaît. Dans le spectacle *PASSE*, j'ai tenté de mettre en oeuvre ces changements de focus en me servant de la particularité de la salle (structurée en L) permettant d'avoir un cube invisible d'où peut naître des possibles. Alors que l'espace est très resserré pendant le moment de l'acte sexuel (Marie et Patric se tiennent debout côte à côte, et ne bougent quasiment pas, on observe leurs moindres mouvements et leur déglutition), il explose par la suite. Lorsque Marie (qui interprète la prostituée) disparaît en hors champ, elle laisse Patric seul avec ses fantasmes. De cet espace non visible par le spectateur surgissent alors une grande dame brune qui se transforme en Beyoncé blonde, un pianiste âgé de 80 ans jouant une mélodie improvisée, et quatre danseurs qui bougent de manière obscène. L'espace réel devient alors source d'imaginaire. Cet espace en L encourage à travailler sur ces projections imaginaires et sur les phantasmes du client.

3 – Pour ce public

La prise en compte de l'espace réel amène donc à ouvrir des espaces poétiques. De la même manière, la considération de la spécificité d'un public permet d'ouvrir les imaginaires. Après la première représentation de *Si seulement j'avais une mobylette, je j'aurais pu partir loin de tout ce merdier*, Frank Verduyssen va dans les loges des comédiens et leur fait ce magnifique retour : ce soir vous avez pris le sang du public et vous l'avez mis dans vos veines. Ce lien direct avec le public est crucial dans le travail des TGSTAN. Comme je l'ai dit en première partie, les comédiens ne jouent qu'à partir du moment où arrivent les spectateurs. Répéter sans public, ça n'a aucun sens. C'est lui qui permet d'inscrire un présent au moment de la représentation. Ce rapport au public se rapproche des outils que développe Oscar Gomez Mata. Ce metteur en scène invite notamment à prendre les spectateurs comme une matière. Pour éclairer cette question, j'ai demandé à trois comédiens - Mélina, Marion et Maxime - de me parler du travail qu'ils ont fait avec lui pendant trois ans à la Manufacture.

Pour toi Mélina, qu'est-ce que veut dire prendre le public comme une matière ?

Ah il y a cet exercice où Oscar disait souvent ça, que le public est une matière, où on devait traduire la "matière public". Il y avait un truc qui se racontait en avant scène et la personne qui devait traduire la matière public était dans un deuxième plan, derrière, et il y avait par exemple le public qui attendait, du coup, c'est comment tu traduis la matière "attente" et fallait faire ça super vite en faisant tout ce que tu voulais et si tout d'un coup il y avait des rires, ça va dans des rires, si il y a de l'ennui, c'est comment traduire la matière "ennui". Et souvent, ce qu'on faisait c'est qu'on regardait une personne, ou il y a une personne qui faisait du bruit, donc on se focalisait sur ça et en fait ça prenait trop de temps parce que la matière avait changé, parce que le reste du public avait changé. C'est important de faire le "Reset", là tu dis le public rigole, tu traduis dans ça et puis en fait tout de suite te redire à chaque seconde, il en est où.

Tu t'en sers comment dans le jeu ? Tu as un exemple ?

Alors un exemple : parfois tu vois qu'il y a des rires alors tu peux continuer à être porté à faire ce que tu fais parce que tu vois que ça réagit et que ça plait, et en fait de pas te laisser aller avec les deux personnes qui rigolent mais regarder le tout. Parce que les personnes qui adhèrent pas à ça, les prendre en compte aussi, avoir un truc plus global. Ça permet aussi de remettre du vivant parce que d'un coup tu te bases sur un truc qui est présent ; les gens qui sont là et tu regardes comment ils sont. Tu inclues ce présent là dans ce que tu es en train de raconter qui peut être complètement différent ; ça fait que la personne est consciente. Si par exemple il y a des gens comme toi, souvent tu fronces les sourcils, si je fais ça, on est les deux comme ça, donc ça remet ce qu'il se passe à ce moment-là. Mais c'est pas du tout des systématique parce que ça peut être vraiment chiant ou nul de faire ça.

Et un truc que j'aime bien aussi par rapport au public, c'est les avancées. C'est un truc assez technique : l'espace qui nous sépare quand on est sur scène avec les gens qui sont assis, c'est beaucoup plus facile d'avancer vers un public en regardant loin. Quand tu avances en regardant la personne du premier rang, la distance ça va beaucoup plus vite ; je sais plus qui disait, le cœur bat beaucoup plus vite. Moi j'aime bien avancer en regardant loin et après baisser les yeux parce que tout d'un coup c'est super rapide. Donc suivant où tu regardes c'est moins risqué.

J'aime bien un théâtre qui prend en compte les gens qui sont dans la salle. Je trouve que ça aide et en plus je trouve que c'est très jouissif. Je pense que je peux vraiment m'amuser, pas forcément dans du rire. Ça remet de la vie.

Et pour toi Marion, ça veut dire quoi prendre le public comme une matière ?

Ça veut dire sentir le public plus que le regarder. Plus que de s'attarder sur la tête

qu'ils font, qu'ils rient ou qu'ils rient pas, c'est quelque chose que je dois sentir comme un mouvement du plateau sauf que c'est un mouvement du public. C'est plus des zones que des gens. C'est plus une matière que tu fais bouger et que tu peux manipuler plutôt que des individus. Parce que considérer des gens comme des gens, ça peut aussi dire que tu t'attardes sur leur pensée, qu'est-ce qu'ils pensent du spectacle. Même si dans le travail d'Oscar, on pense beaucoup à ce qu'on va amener le public à penser mais ça va être plus : j'amène le public à penser des choses ou à attirer leur attention là dessus. L'ensemble du public pas un individu. Parfois tu sens qu'il y a un individu qui résiste : Oscar il va dire c'est plus dur à cet endroit, du coup t'y va pour ramollir. Pour moi c'est un question d'énergie ou de sensation plus qu'intellectuel.

Tu t'en sers pour les représentations ?

Ça dépend des spectacles. Là par exemple c'est plus difficile parce qu'on est seize mais dans mon solo c'était que ça. Sentir et puis dire ok comment je redémarre avec ça. C'est le fait de faire un tout entre l'espace plateau et l'espace public, que ce soit une chose qui est composée de deux trucs mais qu'on soit dans le même espace temps.

Les réactions orientent beaucoup la représentation ?

Dans mon solo au début c'est une partie assez difficile, anti-théâtrale. J'avais Raphaël qui riait très fort au premier rang, du coup ça a détendu Marina (mon personnage) alors que ça aurait pas été le cas, elle aurait été tendue plus longtemps, je savais les endroits après où je pouvais changer la matière du public. Ouais ça change le déroulé. C'est le truc d'être au présent d'Oscar. C'est aussi ça avec Frank : le public te permet d'être vraiment là. C'est comme ça que je dois prendre le virage parce que ce soir ça se présente comme ça.

Ça vous l'avez travaillé comment avec Oscar ?

On a fait des exercices bateau. Par exemple l'exercice : plus tu réduis l'espace entre toi et le public, plus ça va vite. Les molécules se déplacent rapidement et plus t'écartes, plus tu donnes de l'espace. Pareil avec le regard, plus t'es là, plus ça va fort. Plus tu ouvres plus tu donnes de l'espace. Avec la bouche aussi. Comment les neurones miroirs fonctionnent : si tout d'un coup tu lâches tout le public aussi il va avoir ça va le faire respirer aussi.

C'est tout des trucs de conscience : conscience des gestes, conscience de maintenant, conscience de ce qui se passe là et que tu produis. Qu'est ce que tu produis et que ça crée chez eux et comment ça peut faire un aller retour ; ça les impacte et ça te

réimpacte, une espèce de cercle vertueux que tu captes pas si t'y es pas attentif et que tu peux casser. L'énergie que tu vas recevoir elle va tomber. Des fois c'est ça que tu cherches que la réaction elle se casse. Et que ça repart d'autre chose.

Et toi Maxime tu t'en sers ou tu t'en méfies du public ?

Je m'en sers et je m'en méfie parce que le public il te gagne aussi s'il rigole. Un peu comme dans la vie : quelqu'un d'avenant c'est agréable, il me sourit, il me parle, il m'aime bien. Quelqu'un qui me regarde pas, qui te sourit pas, il m'aime pas. Et en fait c'est faux. Avec le public je me rends compte que j'ai souvent tort dans mes réactions premières. Quelqu'un que je croise qui me parle pas qui me sourit pas, je vais avoir du mal à aller vers lui, parce que je crois qu'il veut pas aller vers moi, alors que pas du tout. Des fois le public je le trouve dur.

Mes sensations je leur fais pas confiance au moment où je suis devant le public. À part quand ils rigolent mais souvent je me fais gagner. Si le public rigole beaucoup ça va me faire aller dans des endroits qui sont pas forcément intéressants. Il y a un aller-retour à avoir. C'est pas parce qu'ils rigolent beaucoup que c'est bien.

Et le boulot d'Oscar il permet pas justement de discerner mieux ça ?

Moi le boulot d'Oscar il me fait plus regarder le public comme autre chose. Le regard grenouille par exemple. Regarder les choses, la lumière dans l'espace par exemple. Tout ce que je dis là c'est pas forcément Oscar. Mais là c'est Oscar. Regarder le public en tant que mouvement c'est à dire ne pas regarder les gens mais regarder le public en tant que mouvement. Tu vois que ça bouge en haut à droite, que ça rigole à gauche, que c'est tendu au milieu. Comme si tu regardais avec des lunettes de chaud et de froid. Rouge Vert Jaune. Tu sens que c'est tendu en haut à gauche. Regarder globalement le mouvement du public, c'est un peu ce que Oscar nous a transmis. Changer un peu les manières de voir, comme des ondes sur l'eau.

C'est ça que ça veut dire prendre le public comme une matière ?

La matière, elle est là tout le temps. Il y a tout le temps une matière autour de soi. La salle, c'est une matière, ton corps est une matière, le texte est une matière. Le public pour moi actuellement, est une matière autant que la salle que les acteurs sur scène. C'est une matière première dans une salle : le public, la salle, le texte c'est les trois premières matières. On pourrait en voir d'autres qu'on pourrait se mettre à écouter ou pas.

La différence c'est que le public bouge : suivant les soirs le public c'est pas la même matière alors que le texte et la salle...

Mais même la salle bouge. T'as pas la même perception d'une salle, chaque fois que tu reviens dans ta chambre t'as une nouvelle perception de ta chambre en fonction de toi. Mais effectivement le public bouge. Le public c'est une des matières les plus tarée du théâtre. C'est la matière la plus profonde, à sonder. Quand tu sondes une salle tu sondes toi même. Si je travaille tout seul dans une salle et que je mets à sonder la matière de la salle c'est avec moi même. Le public c'est un espace onirique presque : je rêve beaucoup du public. Le regarder ça s'arrête jamais, sachant qu'il change tout le temps en plus. Le public c'est une matière infinie. J'ai beaucoup rêvé du public ces dernières années.

Ça veut dire quoi ?

Rêver ça veut dire fantasmer, j'ai rêvé d'écrire des poèmes sur le public. Rêver de pouvoir aller sur scène et regarder le public pendant longtemps. Mais là avec la pièce qu'on joue actuellement il y a quelque chose de cet ordre là. Mais c'est difficile de le regarder. C'est comme regarder la mer. Comme tu peux te poser devant une montagne ou devant ce genre de choses, de force de nature. Le public je l'ai souvent comparé un peu à ça, dans des fantasmes.

Cette attention concrète envers un public engage au rêve. La réalité scénique n'est donc pas incompatible avec l'imaginaire. Au contraire, c'est parce qu'on prend le temps de regarder véritablement le public, qu'on s'attarde à le sentir, que l'on peut décoller ou dériver ensemble. Cette prise en compte du public comme matière, différente chaque soir, permet au spectacle de se construire dans le présent de la représentation et d'ouvrir les imaginaires. Les spectateurs peuvent être source de confusion pour un comédien qui s'attarde sur le jugement plus que sur la matière qu'il dégage. Mais lorsque le contact s'établit entre comédien et spectateur, ce dernier devient coproducteur de la pièce (en tant qu'il influence les comédiens) et voit, ébloui, la pièce se construire devant ses yeux.

4 - Avec ces comédiens

Le troisième élément, central, de la réalité scénique est évidemment le comédien. Comprendre que l'interprète n'est pas, lui non plus, un simple support d'une pièce, mais qu'il est constitutif de la création, me paraît essentiel. Cette part créatrice du comédien est souvent niée dans des créations basées sur des matériaux documentaires. Dans son article « Ni discours, ni expertise ; Vers une revalorisation de l'acteur documentaire », Kathrin-Julie Zenker diagnostique une alarmante suppression du comédien dans la pratique du théâtre "documentaire". La chercheuse se base sur

les travaux de Peter Weiss et du Rimini Protokoll pour expliquer en quoi l'acteur n'est plus qu'un simple objet de la représentation théâtrale et ne porte plus ce qui, selon elle, constitue l'essentiel du comédien. Il me semble intéressant de s'attarder sur la critique que lance Kathrin-Julie Zenker au théâtre documentaire. Elle pointe un écueil qu'il me semble justement possible d'éviter en opérant un recul du documentaire au profit de la réalité théâtrale.

« 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. [...] 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 les spectacles. »⁵⁷

Kathrin-Julie Zenker pointe deux éléments qui selon elle constituent l'essence même du travail du comédien occidental et qui sont absents dans le théâtre documentaire. Elle évoque tout d'abord le fait que l'acteur « *dialectise tout discours unificateur* »⁵⁸. En effet, le travail du comédien est, comme l'atteste la plupart des théoriciens de l'acteur⁵⁹, de multiplier et de complexifier un rôle pour ne pas donner de vision grossière et caricaturale d'un personnage. Ce n'est jamais sous une seule perspective que le comédien travaille. D'autre part, le travail de l'acteur consiste à "jouer", c'est-à-dire à s'amuser, à trouver un écart ludique avec ce qu'il interprète. Autrement dit, son rapport n'est jamais direct ou didactique mais toujours dans une « *feintise ludique partagée* » (elle reprend le terme à Jean-Marie Schaeffer). Or, le théâtre "documentaire" que promeut Peter Weiss insiste sur un propos politique qui doit être transmis au spectateur. Le comédien devient porteur d'un message, il incarne une idée. Dans *l'Instruction*, le comédien est amené à interpréter un témoin ou un accusé et livre avant tout une parole sur les camps de concentration. Comme le souligne Kathrin-Julie Zenker, le positionnement de Weiss change à la fin de sa vie ; il devient lui même critique quant aux discours trop unificateur. Malgré ce bémol, il tend, selon la chercheuse, à réduire les potentialités de l'acteur en le rivant à un discours politique sérieux et rationnel. Le collectif du Rimini Protokoll tend lui aussi à "éliminer" le travail de l'acteur. Cette compagnie germano-suisse convoque dans la plupart de ces pièces des "Experts du quotidien" qui viennent témoigner de leur vécu. Cette approche ne

57 Kathrin-Julie Zenker, « Ni discours...*op. cit.* p.181-182

58 Kathrin-Julie Zenker, « Ni discours...*op. cit.* p.183

59 Stanislavski par exemple, dans *La formation de l'acteur*, critique sévèrement le jeu outré et le jeu mécanique qui utilisent des clichés. cf. p.43-49 (édition Payot, 1963)

prend pas en compte le "jeu" : ces témoins ne doivent pas interpréter leur vie (dans un certain écart envers celle-ci) mais simplement la "*reproduire authentiquement*" dans un autre cadre, celui de la scène. Ainsi, le témoin ne "*performe*" pas sa propre histoire mais "*subit*" une mise en scène. Cette mise à mal du comédien et cette réification du témoin dans le processus de la représentation est d'ailleurs très nette dans le dernier spectacle du Rimini Protokoll, *Situation Rooms*, dans lequel le témoin est réduit à une image et à un son délivré au spectateur via un I-pad.

Ainsi, comme le développe Kathrin-Julie Zenker, le danger pour le théâtre documentaire est de réduire l'acteur à un simple pion de la mise en scène. Il devient alors un instrument passif et ne performe pas son rôle. Cette forme documentaire perdrait l'essentiel de la représentation théâtrale : ce jeu du comédien qui dialectise la réalité via son imaginaire. Sa critique me semble justifiée, elle mérite cependant, selon moi, d'être affinée. Il me semble important de préciser que cette position de l'acteur ne se trouve pas spécifiquement dans le théâtre qui se base sur des matériaux tirés du réel. De nombreux metteurs en scène contemporains qui ne travaillent pas sur la question du document (et non des moindres comme par exemple Robert Wilson) tendent à réduire le travail de l'acteur à l'exécution d'une partition très restrictive en lui donnant une marge de manoeuvre réduite. Selon moi, il existe plusieurs manières de mettre les comédiens en jeu dans un travail basé sur des matériaux documentaires. Je vais développer trois axes qui engagent un jeu avec ces matériaux tirés du réel : le comédien comme personne, comme porte parole, et comme monstre (trois pistes qui reprennent aussi les questions de la feintise ludique et de la dialectique mis en avant par Kathrin-Julie Zenker)

Tout d'abord, le fait d'envisager les interprètes comme des *personnes* avant d'être considérées comme des comédiens ou des danseurs permet d'engager un travail de création. Cela revient à nouveau à inverser la perspective, à ne plus envisager un savoir faire détenu par une personne mais plutôt à considérer d'abord une personne en appréciant ce qu'elle porte avec elle. Cela engage à se concentrer sur ce qu'une personne a envie de donner, sur les ambiguïtés et les paradoxes qu'elle contient plutôt que lui demander de correspondre à un rôle.

Quel est le but de cet atelier que vous menez ?

J.C : Il consiste à considérer les participants comme des *personnes*, pas comme des danseurs. C'est ce qui est très troublant pour eux je pense. On ne va pas les chercher vraiment dans leur pratique pure, la danse, on les déplace. Ce qui est riche aussi pour nous dans la rencontre c'est que ça nous déplace nous aussi, nous déséquilibre nous questionne. Et il y a une chose commune : comme on cherche à ce que chacun affirme sa spécificité, sa singularité, leur danse à eux, il y a forcément des rencontres, des

affinités qui naissent.⁶⁰

Le travail que Jeanne Candela a mené avec les élèves de CDC de Toulouse est exemplaire à ce titre. Les interprètes se révèlent à partir de choix très différents : dire un texte ou pas, danser ou pas, faire des blagues, montrer ses fesses, manger jusqu'à n'en plus pouvoir.. Les actions des personnes prennent un sens parce que ce sont elles qui décident de le faire. Leurs savoirs-faire se manifestent ailleurs que dans une démonstration mais opèrent dans leurs propositions singulières. Ce focus mis sur la personne plutôt que sur le comédien donne du jeu dans un rapport à des matériaux documentaires. Elle permet de trouver une nécessité et de tisser un va-et-vient entre ce qui est dit et la personne qui le dit.

« Il me semble que le document premier, le prime adjuvant, est l'acteur lui-même. Celui qu'on nomme "interprète" et qui livre donc une "interprétation", constitue en soi une géographie du réel avant même d'être vecteur de fiction. Je serai donc tenté de dire que l'acte même de choisir un acteur constitue un document [...]. Travailler sur le rôle de Hamlet, c'était aussi bien sûr travailler avec Vincent, pour Vincent, en deçà et au-delà de lui, mais également sur lui. La démarche était joyeuse et tragique, introspective, parfois douloureuse dans un constant va-et-vient entre les méandres existentiels du personnage et notre propre impuissance à dire ce que l'on est, à exprimer clairement ce à quoi l'on croit, à nommer nos révoltes. [...] Il s'agit toujours dans mes spectacles de montrer la jonction entre un être virtuel et un être réel, sans que l'un ne tue l'autre. [...] Je crois que chaque spectacle que je fais est en quelque sorte un documentaire sur les acteurs avec qui je travaille. »⁶¹

Cette distance entre texte et comédien est aussi perceptible dans le travail de Frank Verduyssen. Les comédiens au plateau travaillent souvent sur deux niveaux : celui d'une oralité et celui d'un dire qui donne le texte comme texte. Les comédiens ne cherchent alors pas à incarner un personnage ou un poème mais se posent comme les *relais d'une parole*. Romain Daroles (un comédien de la promotion H de la Manufacture) comparait cette approche au film *Fahrenheit 451* de François Truffaut dans lesquels chaque personnage connaît un texte littéraire par cœur. Il en est le porte parole mais existe aussi indépendamment de lui. Ainsi s'établit un double niveau entre le texte, et le comédien qui dit ce texte. J'ai travaillé ce décalage dans mon travail de *PASSE* en demandant aux comédiens d'être les émetteurs d'une parole verbatim. Le jeu se produit alors à un double niveau : ce qui est dit est toujours en rapport dialectique avec celui qui le dit. Lorsque Marie demande à Patric *tu veux faire l'amour*, elle a la place de réagir en tant qu'actrice qui fait cette proposition à un autre

60 Jeanne Candela article de la dépêche "ils ont un tigre dans le moteur".

<http://www.ladepeche.fr/article/2016/01/14/2255694-ils-ont-un-tigre-dans-le-moteur.html>

61 Armel Roussel "L'acteur comme document" in *Usage du document. op. cit.*.p129

acteur. Le comédien comme relais a toujours la possibilité de réagir par rapport à ce qu'il énonce. Il n'a pas besoin de croire à ce qu'il dit. Par ses réactions, il peut ouvrir d'autres significations.

Une troisième piste qui m'intéresse réside dans le fait de travailler avec ce qu'on pourrait appeler la *monstre* des comédiens. Autrement dit, trouver à partir des matériaux documentaires un engagement qui n'est plus de l'ordre du témoignage (et des réactions) mais de l'engagement vital. J'ai notamment expérimenté cet endroit de travail lors d'un assistantat avec Jean-Michel Rabeux et les comédiens de la Manufacture. Ce metteur en scène invite les interprètes à se rapprocher de la monstruosité qu'ils portent en eux. Ce monstre n'est pas appelé à surgir sans médiation sur scène. Au contraire, Jean-Michel Rabeux cherche à convoquer cet endroit de vibration mais à le garder secret. Cette nécessité vitale, le comédien doit la sentir dans son ventre et non la crier au public. Ce metteur en scène prend l'exemple de la séquence du coiffeur de *Shoah*⁶², réalisé par Claude Lanzman. Celle-ci représente le paradigme du comédien. Le réalisateur filme un homme dans son salon de coiffure en Israël en train de couper les cheveux d'un client. Ce dernier raconte qu'il tondait les juifs dans les camps de concentration. C'est la première fois qu'il reparle de cet épisode de sa vie. Il répond aux questions du réalisateur tout en continuant de couper les cheveux de son client, jusqu'au moment où il perd la parole mais continue ses actions avec un grand naturel. Ce moment extrêmement chargé, et d'apparence tranquille, constitue le paradigme du comédien pour Jean-Michel Rabeux. Ainsi, ce metteur en scène pousse les comédiens à chercher des endroits de grande vibration.

JMR : Tu ne vas pas te contenter de ça ! Le plus important manque : t'as pas mal, tu bandes pas, tu veux pas qu'il ressuscite.

Marie : En gros, il faut y aller plus.

JMR : Non tu comprends pas, tu dois même peut-être aller moins. Tu dois être chargée c'est tout. Pour reprendre Shoah, tu coupes les cheveux, mais tu n'as pas été dans les camps de concentration ! Peut-être que je me trompe, mais c'est ce que je sens. J'y crois pas. Toi ta biographie, elle n'est pas là. Toi, l'enfant, il n'y est pas. Il n'y a que ça qui bouleverse les spectateurs. Quand ça commence à venir, vos voix changent, elles ne vibrent pas pareil !

Jean Michel Rabeux cherche un endroit de vibration fragile, un rapport à l'enfance, un lieu où le comédien abandonne les convenances sociales pour exposer ses blessures. Un endroit de risque où l'on doit se donner au maximum. Il faut que chacun amène une blessure ou une forme d'érotisme sinon il ne se met pas en jeu. Il nous l'a répété,

62 <https://www.youtube.com/watch?v=X8mcNYVkdJQ>

le théâtre se situe dans un entremêlement fragile entre plaisir et mort. En même temps, il a su guidé les comédiens en insistant sur le fait de se faire plaisir avant tout, en s'exclamant : "Déconne". C'est dans cet amusement, relâchement qu'il emmène loin les acteurs, non pas en les poussant dans le précipice.

JMR : t'as pas besoin de le gueuler ton texte. Ton corps il le fait. C'est des perles les mots, pas du béton.

On pourrait dire qu'il ne cherche pas la *réalité* du comédien (en tant que personne ou porte parole) mais le *réel* du comédien. Par là, je reprends la distinction de Jacques Lacan entre réalité et réel. La réalité serait celle du langage, de ce qui est nommé et compréhensible. Mais elle n'est que "la grimace du réel"⁶³ pour Lacan, "l'ombre projetée du symbolique" sur le réel. Le réel chez Lacan n'arrive que par surgissement. Il se trouve à la limite de notre savoir et résonne avec les expériences primaires de l'enfance, de notre rapport au monde avant qu'il ne soit constitué par le langage. Il est antérieur au symbolique. Sans décrire davantage ce concept, il paraît clair que le réel défini par Lacan a des liens avec cette forme d'engagement vital de l'acteur. Lorsque Jean-Michel Rabeux demande aux interprètes (fille et garçon) de bander ou de se blesser, il cherche justement cet endroit qui nous échappe et qui en même temps nous anime.

Ainsi, confronter des matériaux documentaires avec le réel de l'acteur (comme personne, comme porte parole et comme monstre), ouvre un espace de création évident. Ce dernier peut alors se réapproprier le matériau documentaire pour *en faire quelque chose d'autre*. Il participe activement à sa réécriture au plateau.

Acteurs, espace et public dialoguent ainsi avec les documents et engagent une réécriture théâtrale qui déploie un nouvel imaginaire. Ce va-et-vient, tendu, entre réalité documentaire et réalité scénique ouvre un véritable espace de création. C'est précisément à cet endroit que je veux travailler.

63 Jacques Lacan, *Télévision*, p. 17

CONCLUSION



Photo *Si seulement j'avais une mobylette...*

J'ai cherché à établir un champ de recherche théâtral qui m'enthousiasme.

Je veux sortir de la boîte noire, me confronter physiquement à une réalité sociale qui m'entoure et y puiser des matériaux pour le théâtre. Établir des lieux d'enquête. Y errer avec mon enregistreur ou sans mon enregistreur. Expérimenter de nouveaux dispositifs de captation. Seul ou à plusieurs. Mettre en scène des situations réelles et faire des rencontres imprévues qui me déroutent.

Trouver ensuite un espace singulier où l'on peut se rassembler. Fouiller avec des amis scénographes, bricoleurs, dramaturges et interprètes ces matériaux. Être à l'écoute de la rencontre entre ces paroles, ces lieux et nous-mêmes. Improviser à partir de thèmes soulevés. Se jeter pour retomber sur nos pattes, mais plus tard.

Travailler sur ce frottement entre plusieurs niveaux de réalités : la matière que l'on a recueillie, nos envies, nos fantasmes et l'espace qui s'offre à nous. Creuser les écarts pour nourrir notre imaginaire. C'est à cet endroit que se crée le récit, notre fiction, l'histoire réelle d'une aventure.

Puis, lorsque le public arrive, toucher le sol, prendre appui et partir avec lui, ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE générale :

T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989.

Aristote, *Poétique*, Poche, 1990.

B. Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, 1963.

B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, 1963.

G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues, Champs essais*, 1996.

Philippe Descola, *Par-delà Nature et culture*, Gallimard, 2005.

Philippe Descola, *La Composition des mondes*, entretiens avec Pierre Charbonnier, Flammarion, 2014.

M. Foucault, *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001.

S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Éditions Gallimard, Paris, 1971.

Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Exils, Paris, 2007.

Hans-Thies Lhemann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.

J. Lacan, *Télévision*, Seuil, 1974.

François Niney, *Le Documentaire et ses faux semblants*, Klincksieck, 2009

E. Piscator, *Le Théâtre politique*, L'Arche, Paris, 1997.

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La fabrique, 2000.

Jacques Rancière, *Au bord du politique*, Gallimard, 2004.

Noëlle Renaude et Barbara Metais-Chastanier, *Accidents*, ENS Éditions, 2015.

Jean Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Seuil, 1999.

C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Payot, 1963

P. Weiss, *Notes sur le théâtre documentaire*, 1967.

Bibliographie spécialisée :

Nicolas Doutey, "Une abstraction qui marche, deux hypothèses de conceptions de la scène", in *Philosophie de la scène*, les solitaires intempestif, 2010.

David Z. Saltz, "Infiction and Outfiction: The Role of Fiction in Theatrical Performance." in *Staging Philosophy: intersections of theater, performance, and philosophy*. David Krasner and David Z. Saltz. Editors, U of Michigan 2006.

Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le Théâtre neo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Presses Universitaires de Nancy, 2014.

Usages du "document". Les écritures théâtrales entre réel et fiction, Revue Études théâtrales, n°50/2011. Textes réunis par Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire

Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre, Revue Études théâtrales, n. 51-52/2011. Textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu

Mettre en scène l'événement, 2011 HS n° 1, Revue Agôn, co-élaboré par Marion Boudier, Simon Chemama, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier.

«Le réel comme pédagogie du travail d'acteur », Extraits d'un entretien avec Françoise Bloch réalisé par Bernard Debroux pour le n101 de la revue Alternatives Théâtrales

J. Wall « le presque documentaire », in J.F. Chevrier et P. Roussin (dir) in communications, « des faits et des gestes », EHESS – centre d'études transdisciplinaire, Paris, Seuil, 2006, n 79

David Lescot, « un théâtre presque documentaire » in théâtre/public n 188, « le théâtre aujourd'hui : histoire, sujets, fables » 2008.

Jean-Pierre Sarazac, "Le retour de l'écrivain en France : le théâtre du quotidien". in *Jeu : revue de théâtre* n17, (4), 1980, p. 47-55.

Jean-Pierre Sarazac, "Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse", in Genesis 26, « Théâtre » (2005).

Sylvain Creuzevault et Eric Charon , «Notre terreur», Agôn [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 16/06/2012 <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1174>.

Tania Moguilevskaia, *Le privé et l'intime, terrains d'enquête du nouveau théâtre documentaire russe* in *Les nouvelles écritures russes* Ouvrage collectif sous dir. Marie-Christine Autant-Mathieu *Les Cahiers Maison Antoine Vitez* . Editions Domens, mai 2010.

Léa Gauthier, *Réel sous influence*, in : Mouvement 43, avril-juin 2007, pp.80-133

Antoinette Moses, *Constructing the Real: An Examination of Authorship and Ownership in Contemporary Verbatim Theatre*, For the degree of Doctor of Philosophy: Creative Writing Research University of East Anglia, School of Creative Writing and Literature, September 2009

David Lescot, dossier sur la mise en scène de Claude Regy de *Quelqu'un va venir*.

Un grand merci à

Nicolas Doutey
Robert Cantarella
Oscar Gomez Mata
Noelle Renaude
Frank Vercruyssen
Jean-Michel Rabeux
Philippe Quesne
Jeanne Candel
Christophe Rulhes
Jean-Baptiste Roybon
Emmanuelle Lafon
Marika Dreistat
Mathilde Aubineau
Nicolas Zlatoff
Melina Martin
Marie Ripoll
Adrien Mani
Marion Chabloz
Romain Daroles
Loïc le Manach
Maxime Gorbatchevsky
Lola Giouse
Joelle Rigal
Armand Yerly
Iiza Saubot
Romain Barnabé
Eliane Piguet