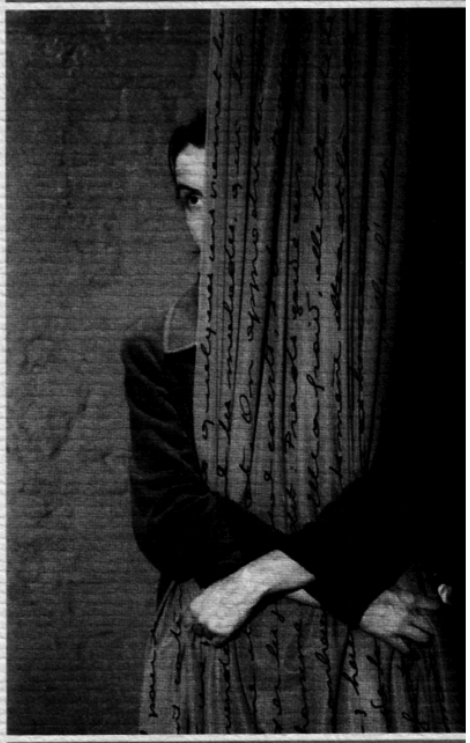
Usages du « document »

Les écritures théâtrales entre réel et fiction

Marie Bader
Enzo Cormann
Julie de Faramond
Michael Delaunoy
Jacques Delcuvellerie
Thomas Depryck
Frédéric Dussenne
Philippe Ivernel
Brigitte Joinnault
Hélène Kuntz
Antoine Laubin
Tania Moguilevskaia
Jean-Marie Piemme
Paul Pourveur
Isabelle Pousseur
Armel Roussel
David Strosberg
Virginie Thirion
Kathrin-Julie Zenker

Textes réunis
par Jean-Marie Piemme
et Véronique Lemaire

ÉTUDES
THÉÂTRALES



50 / 2011

Centre d'études théâtrales
Université catholique de Louvain

mise en ligne par : theatre-russe.info

Sommaire

Éditorial
par Véronique Lemaire 7

Préface
par Jean-Marie Piemme 9

Survol historique

Philippe Ivernel
D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre
Quelques stations, quelques questions 13

Première partie
Le document en question, approches ponctuelles

Kathrin-Julie Zenker
« *What you see is what you see* »
Songe d'un théâtre documentaire constructiviste 29

Tania Moguilevskaia
Les variables idéologiques du théâtre documentaire
De Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles 36

Brigitte Joinnault
Le théâtre-document d'Antoine Vitez 42

Marie Bader
La représentation comme moment de publication
Geschichte des Publikums de Hofmann & Lindholm 48

Julie de Faramond
Rimini Protokoll ou la réinvention du quotidien 53

Hélène Kuntz
Événements à l'échelle du monde et petits faits vrais :
deux modes d'ancrage dans le réel 62

Deuxième partie
L'auteur et le document

Enzo Cormann
Quelque chose d'autre
Cinq notes sur le modèle mort-vivant 71

Thomas Depryck
Fragments à propos de l'écriture référentielle 78

Paul Pourveur
Sivas, une reconstruction (fictive ?) 83

Jean-Marie Piemme
Fiction toujours 88

Troisième partie
Écrits de metteurs en scène

Antoine Laubin
Exercices préparatoires : si *Arturo Ui*... 97

Michael Delaunoy
Rêveries à propos de *Trotsky, etc*... de René Kalisky 103

Isabelle Pousseur
Notes sur la pièce *11 septembre 2001* de Michel Vinaver 109

Virginie Thirion
La constance de Clara contre la constante de Haber
Mettre en scène *Farben* de Mathieu Bertholet 114

Frédéric Dussenne
Défense et illustration du drame 121

Armel Roussel
L'acteur comme document 128

David Strosberg
Réflexions à propos de *Mein Kampf (farce)* de Georges Tabori 133

Jacques Delcuvellerie
Réel, fiction, hallucination : le combat avec l'ange 135

Tania Moguilevskaia

Les variables idéologiques du théâtre documentaire

De Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles

QUELLE APPROCHE théorique peut-on imaginer pour décrire de façon pertinente les formes nouvelles de théâtre documentaire qui surgissent en différents points du globe depuis les années 1990 ? On pourrait les confronter à un modèle historique comme celui que Peter Weiss met en place dans les années 1960, quand il compose sa pièce *L'Instruction* et rédige le document théorique le plus complet à ce jour consacré aux procédés et à la finalité du théâtre documentaire[1]. Nous avons proposé aux artistes appartenant au mouvement du même nom[2] qui se développe en Russie depuis 1999 de réagir à quelques-uns des postulats de Weiss.

Le théâtre documentaire renvoie à une forme narrative complexe, basée sur le montage thématique, associatif, rythmique, caractéristiques que l'on retrouve dans les dramaturgies russes actuelles. Il constitue également une forme génétiquement dépendante de son contexte socio-politique et idéologique. C'est précisément l'évolution de la composante idéologique que cet article entend aborder.

Rappelons d'abord quelques-uns des traits constitutifs du modèle documentaire « classique » qui se décompose en objectifs et en étapes de travail précis. Un matériau documentaire authentique est prélevé en rapport avec un thème global, politique, où les intérêts de la société dans son ensemble sont en jeu. Il constituera la base d'un texte pour le théâtre. Le matériau est recueilli au cours d'une étude quasi scientifique. Il est intégré par le biais du montage dans « un ensemble artistique savamment

Tania Moguilevskaia
Traductrice et spécialiste des nouvelles dramaturgies russes, Tania Moguilevskaia est également coresponsable du site www.theatre-russe.fr, base de données dédiée au théâtre et au cinéma russes d'aujourd'hui, ainsi que de www.novaia-russe.fr, édition eBook de traductions de textes contemporains russes actuels. Elle a soutenu en 2008, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, une thèse de doctorat intitulée *Les Dramaturgies russes immédiatement contemporaines : réinvention du « théâtre documentaire »*.

concerté »[3] par le dramaturge selon une vision « marxiste » des rapports mondiaux. L'objectif est de s'opposer à la désinformation entretenue par les pouvoirs, de condamner les coupables, de provoquer une prise de conscience chez le spectateur et de lui indiquer une voie d'amélioration du monde.

Le modèle russe actuel se développe dans un contexte caractérisé par un rejet absolu de la « chose politique ». Certains des artistes interrogés ont vécu sous le communisme, les autres ont beaucoup lu sur le sujet. Les « quinquas » étaient sur les barricades pour défendre la démocratie naissante en 1991, les plus jeunes ont évolué dans une version débridée du capitalisme, tous ont subi le chaos économique et moral qui suivit l'anhélation de la Perestroïka. Tous ont assisté à l'accession au pouvoir de Vladimir Poutine et à la structuration d'un régime toujours plus autoritaire. Chacune de ces étapes a été pour la population l'occasion de constater les pratiques mensongères utilisées par les responsables politiques dans une manipulation constante et de plus en plus subtile.

Cette rupture de croyance, qui sape un fondement du modèle weissien, a des conséquences directes sur l'évolution de ses principaux constituants :
- le choix du thème ;
- les sources et les documents utilisés ;
- la collecte des informations, le travail d'enquête ;
- le travail de transformation de la matière ;
- l'impact espéré sur le public.

Pour les artistes du Teatr.doc, le « thème n'est jamais déterminé à l'avance. Dans tous les projets, nous nous sommes appuyés sur un principe 'bouddhiste' : 'Entrez dans la matière et c'est la matière qui déterminera le sujet' »[4]. L'expérience acquise par les artistes russes au cours des différents projets documentaires montre que le thème reste une notion malléable susceptible d'évoluer au fil de l'enquête :

> « En travaillant sur les sans-abri, on a découvert au cours du travail que la pièce traite de la liberté et de la dignité humaines. Au lieu de découvrir des êtres humiliés et monstrueux, nous avons eu affaire dans cette pièce à des gens heureux qui vivaient comme ils voulaient et qui se sentaient plus libres que les autres. [...] Elena Issaeva voulait faire un projet sur les relations des filles avec leur père[5]. Elle est tombée sur le thème de l'inceste qui s'est révélé au cours de l'enquête. »[6]

La hiérarchie des sujets concernant les destinées de l'humanité se trouve ainsi abolie, tout comme sa classification en social, politique ou intime :

> « Pour le drame contemporain, n'importe quel point douloureux pour une ou plusieurs personnes est important. Je pense que si on écrivait un drame documentaire sur un Noir aux yeux bridés qui serait homosexuel et fasciste convaincu, la pièce ne concernerait que l'intéressé ; mais cette pièce documentaire a néammoins le droit d'exister parce qu'elle proclame la singularité d'un individu. »[7]

Pour les événements tragiques, comme la prise d'otages dans l'école de Beslan en septembre 2004, c'est le besoin de réagir « à chaud » qui déclenche le projet Septembre.doc[8]. Et même dans ce cas il n'y avait pas, sur ce qui se déroulait, d'avis tranché :

« Dans *Septembre.doc*, il n'y avait pas de thème au départ, juste un intérêt pour ce qui se racontait sur Internet pendant les événements de Beslan. Et puis une envie de dire, de crier quelque chose, parce que nous ne pouvions pas nous taire. Qu'est-ce qu'on pouvait en dire ? »[9]

Les auteurs n'ont pas la prétention d'apporter de réponses fiables. Ainsi sont exclues les investigations journalistiques ou « policières » sur les circonstances des événements tragiques :

« Nous ne travaillons pas sur les événements du point de vue historique, 'Dans quelles conditions un assaut a été entrepris à Grozny à telle date ?', ou sur un 'Qui est coupable de la catastrophe de Tchernobyl ?' Nous ne travaillons pas sur ce genre d'histoire. »[10]

Les sources et les documents utilisés pour appuyer ces démarches documentaires divergent de ceux de Weiss. La notion même de « document » semble évoluer selon un double mouvement : l'exclusion de matières – dont la fiabilité ou l'intérêt sont contestés – et l'incorporation de nouvelles sources. Face à la liste weissienne composée des

« procès-verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux statistiques, des communiqués de Bourse, des présentations des bilans bancaires et industriels, des commentaires gouvernementaux, des allocutions, des interviews, des déclarations de personnalités en vue, des reportages journalistiques ou radiophoniques, photographiés ou filmés et toutes les autres formes de témoignages du présent… »[11],

les artistes russes sont perplexes et considèrent même comme « naïves » certaines propositions de Weiss :

« Ce qui me gêne chez Weiss, c'est quand il parle des déclarations des personnes en vue, d'officiels connus. Chez nous, on voit cela autrement. Dans *Septembre.doc*, il s'agit de propos des gens de la rue, il n'y a aucune déclaration officielle ou de gens connus. Parce que l'homme de la rue ressent et peut exprimer la situation de manière beaucoup plus forte que ces gens. Parce que les hommes politiques ont un objectif, celui de me tromper. Qu'est ce que c'est, un homme politique ? C'est un homme qui dit ce qu'il ne pense pas pour certaines raisons. L'homme de la rue peut te tromper, mais ses ambitions sont beaucoup plus insignifiantes et du coup il peut te dire plus de vérité. »[12]

Les Russes proposent, par méfiance et dégoût, d'ignorer les médias officiels :

« Depuis le développement des technologies politiques, il est probable qu'on t'utilise sans que tu t'en rendes compte comme vecteur pour faire circuler une information. Par exemple, tu tombes sur un document : 'La vérité sur la crise des Caraïbes' et, en fait, ces documents sont fabriqués et l'on se sert de toi. Du coup, je commence à être très méfiante à propos de tout document : pourquoi

est-ce que ce dossier atterrit sur ma table au moment précis où je travaille à un film dénonciateur sur le sujet… ? »[13]

Les sources journalistiques sont dans leur ensemble considérées comme non pertinentes, non seulement en raison d'un soupçon de falsification, mais surtout parce qu'elles sont indirectes :

« À quoi bon utiliser le résultat d'un travail journalistique, un essai, par exemple, sur une femme lambda ? Je préfère rencontrer moi-même cette femme, moi, dramaturge. Ou alors que l'actrice avec qui je collabore aille la voir. Je préfère prendre la matière première et pas celle d'un journaliste qui porte les traces de sa personnalité. »[14]

Les artistes russes plébiscitent le témoignage individuel à propos d'un événement en tant que document essentiel pour leur travail. Cette posture peut paraître « légère » du point de vue de la fiabilité, mais tous insistent sur la nécessité de « première main » en proclamant que l'homme, leur contemporain, constitue « le premier document avec lequel nous essayons de travailler »[15]. Le corpus de sources s'élargit à tout support d'expression individuelle qui porte les traces d'un point de vue singulier sur soi-même et sur le monde. Internet fait une entrée fracassante dans la liste, au même titre que la correspondance privée, l'expression artistique ou poétique. Pourtant, la majorité des projets documentaires russes commencent par un véritable travail d'enquête sur le terrain, que ce soit à Mourmansk dans les jours qui suivirent l'accident du sous-marin Koursk[16], dans les rues de Moscou à la rencontre des sans-abri[17], à Perm à la rencontre des ouvriers et cadres de l'usine Motovilikhino sur le point d'être massivement licenciés[18] ou à la Maison d'Arrêt Chakhovskaïa, située à Orel, établissement de régime strict pour femmes récidivistes[19]… La matière est généralement collectée sous forme d'entretiens, filmés ou enregistrés, conduits par exemple avec un chirurgien de province[20] ou une ex-prisonnière du Goulag[21]… C'est le rapport profond à l'événement qui a changé : « nous ne mettons pas un signe d'égalité entre l'événement historique et l'événement artistique », nous explique Ekaterina Narshi.

Ils sont conscients que la matière recueillie pendant l'enquête pourrait sans doute servir à des recherches sociologiques, mais « la démarche n'est pas la même »[22]. L'enquête est fortement teintée de subjectivité, celle des membres de l'équipe de chaque projet couplée à celle des individus singuliers qu'ils interrogent. Teatr.doc refuse de cataloguer, de gommer « toute excroissance hasardeuse au profit de la stricte position du problème essentiel », comme le conseillait Weiss. Ce matériau sera ensuite soumis à l'analyse, à la sélection, réduit, monté de manière tout aussi subjective, intuitive, pour aboutir à une pièce. Cette dramaturgie serait ainsi « ultrapsychologique »[23] : l'objectif de ce théâtre est d'abord de décrire ce que les médias ne montrent pas. La dénonciation d'une injustice réside alors dans le simple fait de témoigner, « […] parce que condamner directement un système, c'est travailler dedans et avec lui. Le vrai travail contre le système, c'est le travail en dehors du système ». L'influence s'exerce sur les « gens qui font le théâtre et ceux qui le regardent, […] le mot prononcé influence autant celui qui le dit que celui qui l'écoute. Et les

deux, artistes et public, deviennent, quelque part, un peu différents de ce qu'ils étaient »[24].

Pour ce qui est de la « condamnation », ils la refusent radicalement. D'abord parce qu'ils estiment ne pas disposer du recul nécessaire :

« Parce qu'il y a toujours une chaîne de circonstances. Un peuple vient de commettre un génocide sur un autre peuple, mais, il y a quarante ans, l'inverse s'était produit. Tout est plus complexe en réalité. »[25]

Se sentant impuissants et parfois partagés face à la violence des phénomènes actuels, ils opèrent une constante relativisation et créent une relation d'empathie :

« Tous les personnages de *Septembre.doc* ont de la valeur, des Chahids aux fascistes. Quand je fabriquais cette pièce, je les comprenais tous, ils sont mes compatriotes, mes contemporains, en fait, je les aimais tous. Et je comprenais que s'ils sont dans l'erreur, il est probable que je le sois aussi. »[26]

Une certaine prudence s'impose pour ne pas aggraver les tensions déjà exacerbées :

« Donc, nous devrions absolument démontrer que dans le conflit qui oppose les Arméniens aux Azéris, soit les Arméniens soit les Azéris ont raison ? Je pense qu'avec une telle attitude nous ne ferions que contribuer à l'effusion de sang. »[27]

Le parti pris consiste à donner la parole à toutes les parties, à engendrer volontairement une relative confusion et à pousser le spectateur à une approche mesurée d'un monde perçu comme « complexe et ambigu ». « En détruisant les mythes et les croyances habituelles sur les choses », l'objectif est de faire comprendre au spectateur « à quel point tout est relatif, de l'obliger à être extrêmement vigilant dans ses appréciations et exigeant par rapport à la qualité de ses sources, à réfléchir, réfléchir et réfléchir »[28].

À travers ce chœur de voix des artistes russes se dessine un modèle de théâtre documentaire qui pourrait être celui du XXIe siècle. Dans la mesure où « personne n'attend plus du théâtre de révélations qui expliqueraient le monde »[29], le théâtre documentaire contemporain devient un espace de constat, de contre-pied des idées reçues, de questionnement subjectif plutôt qu'un instrument de formation d'une pensée politique. La démarche actuelle semble donc plus anthropologique qu'idéologique : renonçant aux objectifs didactiques communs à Piscator et Weiss, les artistes tentent moins aujourd'hui de dénoncer des injustices que de connaître et de montrer au public une « réalité des choses », sans émettre de jugement. Aucune grille de lecture n'étant imposée au spectateur, le travail de conscience est partagé avec lui et c'est à lui qu'il revient de formuler ses propres conclusions.

(1) Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15.
(2) Sur le mouvement, les pièces et les créations, voir Tania Moguilevskaia, « Le privé et l'intime, terrains d'enquête du nouveau théâtre documentaire russe », *in* Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Les Nouvelles écritures russes*, Cahier Maison Antoine Vitez, Pézenas, Domens, 2010, p. 175-203.
(3) Denis Bablet, « *L'Instruction* de Peter Weiss », *in* Denis Bablet (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, T. 2, Paris, CNRS, 1970, p. 162.
(4) Ekaterina Narshi, dramaturge, entretien réalisé par T. Moguilevskaia en mai 2006.
(5) *Pervyi mujtchina* (Mon premier homme), pièce d'Eléna Issaeva (2002), in *Novy Mir*, Moscou, 2003.
(6) Eléna Gremina, dramaturge, cofondatrice du Teatr.doc Moscou, entretien réalisé par T. Moguilevskaia, en mai 2006.
(7) E. Narshi, entretien cité.
(8) *Sentyabr.dok*, pièce d'E. Gremina (2004), mise en scène par Mikhaïl Ougarov et Ruslan Malikov, traduite du russe par T. Moguilevskaia et Gilles Morel sous le titre *Septembre.doc*, disponible sur www.novaia-russe.fr.
(9) E. Gremina, entretien cité.
(10) *Ibid.*
(11) Peter Weiss, *op. cit.*
(12) M. Ougarov, dramaturge, metteur en scène, cofondateur du Teatr.doc, entretien réalisé par T. Moguilevkaia en mai 2006.
(13) E. Gremina, entretien cité.
(14) M. Ougarov, entretien cité.
(15) E. Gremina, entretien cité.
(16) *Pogrujenie* (Immersion), pièce d'E. Narshi (2000), in *Otetchestvennye zapiski*, n. 7, 2002.
(17) *Voïna moldavan za kartonnuu korobku*, pièce du Collectif Teatr.doc (2003), in *Dokumentalny teatr. Piesy*, izd. Tri Kvadrata, 2004, p. 50-76, traduite du russe par T. Moguilevskaia et G. Morel sous le titre *La Guerre des Moldaves pour une boîte en carton*, disponible sur www.novaia-russe.fr.
(18) *Motovilikhinskii rabotchii* (L'ouvrier de Motovilikhino), les étapes de ce projet initié en 2009 par Mikhaïl Dournenkov et Alexandre Rodionov font régulièrement l'objet de présentations publiques *in-progress*.
(19) *Prestuplenia strasti* (Les crimes passionnels), pièce de Galina Signkina (2002), in *Dokumentalny teatr. Piesy*, izd. Tri Kvadrata, 2004, p. 136-167 ; *Yabloki zemli* d'E. Narshi (2004), in *Dokumentalny teatr. Piesy*, izd. Tri Kvadrata, 2004, p. 5-25, traduit du russe par T. Moguilevskaia et G. Morel sous le titre *Les Pommes de la terre*, disponible sur www.novaia-russe.fr.
(20) *Vo Sodome, vo Gomorre*, pièce d'E. Issaeva (2005), in *Otetchestvennye zapiski*, n. 1, 2005, traduite du russe par T. Moguilevskaia et G. Morel (sous son titre de création par Vadimir Pankov *Doc.tor*, disponible sur www.novaia-russe.fr).
(21) *Vpered i s pesnei*, pièce d'Alexandre Naidenov (2003), traduite du russe par T. Moguilevskaia et G. Morel sous le titre *En avant la fleur au fusil !*, disponible sur www.novaia-russe.fr.
(22) E. Gremina, entretien cité.
(23) *Ibid.*
(24) *Ibid.*
(25) M. Ougarov, entretien cité.
(26) E. Gremina, entretien cité.
(27) E. Narshi, entretien cité.
(28) *Ibid.*
(29) Alexandre Vartanov, dramaturge, metteur en scène et réalisateur, entretien réalisé par T. Moguilevskaia en mai 2006.

Usages du « document »
Les écritures théâtrales entre réel et fiction

Pour son cinquantième numéro, *Études théâtrales* a souhaité mettre à l'honneur l'auteur belge de langue française Jean-Marie Piemme en lui offrant une carte blanche sur une thématique de son choix. En proposant de traiter de l'usage du « document » dans les écritures théâtrales, l'auteur cible avec précision un des questionnements spécifiques de la théâtralité contemporaine lorsqu'elle oscille entre fiction et recherche de réalité, cherchant de diverses manières à les mettre en regard afin de traiter les événements de l'Histoire par le biais de l'histoire. Si la thématique n'est pas récente, le « document » reste une préoccupation constante et l'objet de tous les questionnements pour l'auteur qui veut en faire usage.

Pour aborder ce thème, Jean-Marie Piemme a tenu à rassembler les réflexions de théoriciens, d'auteurs et de praticiens de la scène, dans un équilibre entre contributions belges et françaises. C'est dans ce sens qu'ensemble nous avons réuni les textes qui composent ce volume. Il constitue le premier volet d'une réflexion sur le « document » qui trouvera écho dans les numéros 51 et 52 consacrés aux Actes du colloque « Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre », organisé au printemps 2011 par l'Institut de Recherche en Études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (IRET) et le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain (UCL).

V. L.

Études théâtrales

Centre d'études théâtrales
Ferme de Blocry, Place de l'Hocaille, 4
B - 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique
Tél. : 32 (0) 10 47 22 72 et 47 23 14
Fax : 32 (0) 10 47 22 37
E-mails : rédaction Veronique.lemaire@uclouvain.be
distribution Nicole.buche@uclouvain.be
Site : www.uclouvain.be/rethea

ISSN : 0778-8738
ISBN : 2-930416-33-5

Prix : 18 €

mise en ligne par : theatre-russe.info