# Le geste de témoigner
## Un dispositif pour le théâtre

Georges Banu
Jean-Louis Besançon
Monique Borie
Marion Boudier
Sylvie Chalaye
Simon Chemama
Magali Chiappone-Lucchesi
Françoise Cornaton
Joseph Danan
Fabien Dariel
Jacques Delcuvellerie
Olivier Dubouclez
Adriano Fabris
Bernard Faivre
Hélène Kuntz
David Lescot
Mireille Losco-Lena
Arnaud Maïsetti
Tania Moguilevskaia
Catherine Naugrette
Valère Novarina
Pierre Piret
Jean-Loup Rivière
Arnaud Rykner
Jean-Pierre Sarrazac
Michel Vinaver
Claude Yersin

Textes réunis par
Jean-Pierre Sarrazac,
Catherine Naugrette et Georges Banu

ÉTUDES
THÉÂTRALES



51-52 / 2011

Centre d'études théâtrales
Université catholique de Louvain
Institut d'Études théâtrales
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

mise en ligne par : theatre-russe.info

Tania Moguilevskaia

# Le témoignage comme dispositif de mise en doute

UN COURANT se présentant sous l'appellation « théâtre documentaire » est né en Russie au début de ce siècle. Se renforçant depuis dix ans, il privilégie l'usage du témoignage réel[1]. Ce théâtre recourt systématiquement au témoignage qu'il organise dans un mouvement de montage dynamique qui n'est pas sans rappeler les caractéristiques du théâtre rhapsodique, conception initiée et développée par Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame* [2]. Ces similitudes aident à mieux appréhender la question posée par le discours choral, particulièrement présent dans l'actuel théâtre de témoignage, celui-ci pouvant adopter des formes contradictoires quand il choisit de suspendre son jugement, par exemple face la complexité de certains phénomènes politiques récents.

Ce concept de théâtre rhapsodique a été proposé par Jean-Pierre Sarrazac pour décrire les mutations de la forme dramatique dans le théâtre contemporain existant au sein d'un monde éclaté.

Les principales caractéristiques de la rhapsodie au théâtre sont :

« refus du 'bel animal' aristotélicien et choix de l'Irrégularité ; kaléidoscope des modes dramatique, épique et lyrique ; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique ; assemblage des formes théâtrales et extrathéâtrales, formant la mosaïque d'une écriture résultant d'un montage dynamique ; percée d'une voix narratrice et questionnante. »[3]

Tania Moguilevskaia
Traductrice de théâtre, spécialiste des nouvelles dramaturgies russes et du théâtre documentaire, Tania Moguilevskaia est coresponsable du site <http://www.theatre-russe.fr> dédié au théâtre d'aujourd'hui ainsi que de l'édition eBook de traductions de textes contemporains actuels <http://www.novaia-russe.fr>.
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 »*.
Membre associé du CERCLE de l'Université Nancy 2, elle a organisé en novembre 2011, en collaboration avec Lucie Kempf, un colloque international : *Le « Théâtre documentaire », résurgence ou réinvention ? Comment les pratiques documentaires actuelles se définissent-elles par rapport aux modèles historiques ?*

Créant ainsi une forme théâtrale sur un mode poétique, la rhapsodisation affecte les principales rubriques du drame moderne et contemporain : fable, dialogue, personnage… Au cœur de ce système, toute une constellation émerge au travers d'un « auteur rhapsode » qui assemble « ce qu'il a préalablement déchiré ». « Dépiécant aussitôt ce qu'il vient de lier », il fait « entendre une voix rhapsodique »[4].

Le dispositif théâtral du témoignage dans les pièces russes semble privilégier cette voie d'éclatement, en plaçant la polyphonie au chœur de leur construction dramatique. Une particularité leur est commune : les témoignages subjectifs et intimes sont systématiquement préférés aux témoignages politiques ou journalistiques soupçonnés de manipulation ou de compromission. Ce postulat théorique est parfaitement illustré par un texte qui adopte une position polyphonique radicale sur un sujet « brûlant » et très fortement médiatisé, celui du terrorisme.

*Septembre.doc* est une pièce documentaire[5] écrite « à chaud » par Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov pendant, et immédiatement après l'événement tragique de la prise d'otages à l'École de Beslan en Ossétie du Nord[6]. La pièce n'est à ce jour pas publiée en Russie, mais elle a fait l'objet d'une mise en scène produite par le Teatr.doc de Moscou. Dans notre analyse, nous nous appuierons sur notre traduction de la version fixée par les auteurs après la création du spectacle qui s'est déroulée au Centre Dramatique de Nancy-Lorraine en mai 2005[7].

Une mention liminaire précise le sujet de la pièce, le procédé documentaire et sa volonté polyphonique : « La matière textuelle du spectacle a été collectée, en septembre 2004, sur divers forums Internet tchétchènes, ossètes et russes au moment de la prise d'otages à l'école dans la ville de Beslan, Ossétie du Nord, république autonome faisant partie de la Russie. L'orthographe et le style des textes ont été conservés »[8].

Mikhaïl Ougarov nous a confié que c'est précisément le contexte politique et médiatique[9] de l'événement qui a déterminé les axes du projet : « *Septembre.doc* a été fait parce que les commentaires apportés par notre gouvernement et nos journalistes ainsi que ce qui nous était montré à la télévision ne nous satisfaisaient pas »[10]. Il évoque dans ce même entretien les conséquences immédiates de la manipulation orchestrée par le discours officiel : « Tout était devenu clair concernant les causes de la tragédie : 'Les Caucasiens sont des salauds, il faut aller les tabasser sur les marchés' »[11]. C'est Elena Gremina qui a commencé la collecte des réactions émotionnelles de personnes désemparées par la tragédie. Rapidement, la décision est prise « d'en faire quelque chose ». Gremina et Ougarov cherchent alors sur Internet l'expression de points de vue divergents formulés par les différentes ethnies engagées, menacées ou concernées, qu'elles soient localisées sur le territoire ou réfugiées hors frontières.

En l'absence de témoignages directs, d'explications ou d'enquêtes fiables, leur prospection s'éloigne rapidement des données factuelles du drame de Beslan, et un thème, à la fois plus vaste et plus intime, se profile

peu à peu : le conflit entre les Russes et les peuples originaires du Caucase et, plus largement, la question nationale telle que la problématise Ougarov : « Comment faire pour que vivent ensemble, sans effusion de sang ni explosion de haine, des gens d'origines et de religions différentes ? »[12].

Un premier constat s'impose aux auteurs : radicaux, belliqueux, pacifistes, opportunistes et indifférents se trouvent dans un camp comme dans l'autre. Et c'est sans parti pris ni discrimination que Gremina engrange ces témoignages dont aucun ne lui semble étranger. Les témoignages retenus viennent de quidams qui expriment une émotion, un état d'esprit ou une hypothèse. Ces témoignages privés révèlent à quel degré d'intimité cette tragédie est perçue et vécue ; ils la commentent ou la problématisent.

La pièce va préserver l'organisation spontanée des échanges contradictoires, trouvés dans les *chats* et forums Internet, pour aboutir à un texte sans fable qui s'agence sur le mode rhapsodique.

Une première composition thématique s'organisera en sept blocs dont six portent des titres de nature irrégulière : *Parfum de Musc, Premier septembre, Vengeance, Otage, Hidjab, Final.*

Dans la première version, ces blocs ont été subdivisés en nonante et une séquences numérotées, portant chacune un titre synthétique. Dans la version établie à l'issue des répétitions, le marquage de ces nonante et une séquences disparaîtra au profit d'une distribution de la parole entre quatre personnages : Homme 1 et 2, Femme 1 et 2.

On s'aperçoit rapidement que la division en sept blocs thématiques n'est pas absolument rigoureuse. À l'intérieur de certains d'entre eux, les voix « embrayent » sur d'autres thèmes ou « bégayent »[13] sur des sujets déjà abordés. Quelques exemples illustrent les rapports entre titre et contenu :
le bloc 1, *Parfum de Musc,* est thématiquement cohérent et d'une tonalité commémorative et religieuse. Six récits de vie, relatés par des proches (frères d'armes, voisins), se succèdent, racontant le sacrifice héroïque de combattants tchétchènes dans leur guerre contre l'armée russe. Le bloc se conclut par un martyrologe ;
les blocs 3 et 6 offrent également un bon niveau de cohérence. Ainsi *Vengeance* débat-il de l'hypothèse d'une vengeance à l'encontre des familles de terroristes identifiés. À l'inverse, le bloc 2, *Premier septembre*, jour du début de la prise d'otages, ne porte pas directement sur les faits ;
le bloc 7, *Final*, critique largement le rôle des médias dans l'affaire, mais demeure difficile à résumer. Par ailleurs, son titre n'annonce aucunement le dénouement de la pièce.

S'il y a réellement eu une étape préalable d'organisation thématique de la matière, cet ordre a ensuite été « décousu », « remis en pièces » de façon absolument consciente et notamment pendant la phase de travail sur le plateau.

Un second principe rhapsodique va se superposer à la composition thématique : celui de l'alternance dynamique et du contraste émotionnel entre « le lourd et le léger ; le violent et le poétique »[14]. C'est particulièrement à l'intérieur des blocs, dans la succession des répliques, que cette alternance « chaud-froid » est opérante. À des moments de registre sérieux, violents et tragiques, succèdent des fragments poétiques frivoles voire comiques. Ainsi, dans le premier bloc, *Parfum de musc*, le récit factuel du dernier combat d'un certain Raslif Muslin, relaté par son frère, glisse-t-il vers le merveilleux : « Quand un de nos Frères meurt, Allah dépose son âme dans les entrailles d'un oiseau vert qui s'abreuve dans les ruisseaux du Paradis… »[15].

Ailleurs, le récit d'un enfant portant sur la vie des insectes précède une réplique qui témoigne du commerce lucratif que constitue un attentat : « Poser une mine, cinquante dollars. Poser une fougasse, entre trois cents et cinq cents. Tuer un général, quinze mille dollars »[16].

Enfin, l'évocation des blessures terribles infligées à nombre de civils tchétchènes précède la note frivole et coquette qui ouvre le bloc *Hidjab*.

L'expérimentation et l'appropriation immédiates du texte par le plateau mettront en action un troisième niveau de montage. Voici comment Mikhaïl Ougarov résume le principe qui a guidé la « distribution » de la parole : « J'ai pensé qu'il fallait quatre personnes, deux femmes et deux hommes, qui soient alternativement 'démons' et 'anges' »[17]. Ce principe est d'autant plus efficace qu'il concourt grandement à la « posture égalitaire » que les créateurs souhaitent maintenir entre les différentes parties en conflit. C'est le même « homme » qui mettra alternativement son trait de caractère vindicatif au service des voix pro-tchétchène et pro-russe, déjouant ainsi toute stigmatisation partisane. La même « femme » qui évoquera son plaisir à porter le *hidjab* et la peur qui l'envahit chaque fois qu'elle prend le métro. En ce qui concerne le jeu, ce « profilage » appliqué aux porteurs de paroles paradoxales, multiples, dissociées et discordantes est également garant d'un niveau troublant d'évidence. Lequel permet au spectateur de « reconnaître », au travers de l'acteur ou de l'actrice qui le porte, tout nouveau personnage qui va bientôt surgir en scène le temps d'un récit, d'un bref échange de répliques ou de l'installation de micro-fables dramatiques qui, parfois, s'épanouissent furtivement au sein d'une matière majoritairement épique.

En effet, la diversité des modes dramaturgiques s'organise certes en alternance mais aussi en irruption soudaine et dynamisante, passant ainsi du dramatique à l'épique. Par exemple, la réponse de l'un au monologue-confession lyrique adressé à la salle par l'autre peut engager un vif polylogue, lequel sera rapidement abandonné ou brusquement rompu par une intervention tierce. Ces répliques échangées entre personnages furtifs et « insaisissables » s'engagent souvent sous le signe de la discorde. C'est à l'occasion de ces « querelles » que s'exprimeront avec conviction quantité d'idées reçues sur le sujet, souvent injurieuses, ainsi que nombre de solutions extrêmes, énoncées sans retenue, par les uns et les autres. La

diversité proposée dresse un catalogue quasi exhaustif des opinions émises.

On relève également dans le texte l'inclusion de formes extrathéâtrales, plus ou moins brèves : poème, « histoire drôle », chant traditionnel de bandit tchétchène… Mais aussi « Manuel à destination des hommes mariés » d'inspiration tout orientale ou, dans une tonalité autrement violente, dix conseils kamikazes adressés à toute personne prise en otage.

Il est clair que, dans l'orchestration d'une choralité à ce point discordante, c'est la « confusion », le « doute »[18] que les auteurs ont souhaité provoquer dans l'esprit des spectateurs. Ce que nous a confirmé Mikhaïl Ougarov :

> « Au final, personne n'avance sur l'avant-scène pour désigner des coupables. Au spectateur de faire lui-même son analyse. Et je suis conscient que cela met les gens très mal à l'aise […] Ils sont terrifiés d'avoir été confrontés dans *Septembre.doc* à un chœur de voix dans lequel tout le monde pourrait peut-être bien avoir raison. »[19]

Ce malaise du public, nous avons pu l'observer de manière « comparée ». À Moscou, une part du public a été choquée par le fait que le point de vue « patriotique » russe ne soit pas davantage soutenu dans la pièce. À Nancy, c'est le point de vue tchétchène que certains spectateurs auraient voulu voir plus affirmé. Le propos suivant d'Elena Gremina illustre comment « témoignage sur le monde » et « témoignage sur soi » peuvent se fondre :

> « Je pense, après coup, qu'avec *Septembre.doc*, nous avons eu accès à notre inconscient collectif […] Il y a un débat dans nos têtes où nous manipulons des pensées, des impulsions et des désirs tout à fait contradictoires : je veux me sacrifier pour sauver les victimes, il faut exterminer les Tchétchènes en tant que terroristes, je n'en ai rien à foutre, je préfère m'occuper de mes problèmes personnels. »[20]

Pour conclure, il nous semble judicieux de mettre *Septembre.doc* en rapport avec *11 septembre 2001* de Michel Vinaver[21]. Ces deux pièces ont été écrites dans les semaines qui ont suivi l'acte terroriste qu'elles questionnent. Toutes les deux construisent un dispositif dramaturgique sur un mode d'éclatement qui inclut l'oralité dans l'écriture. Aucune des deux ne semble proposer un point de vue unifiant et clair sur le sujet qu'elle traite (comme c'était le cas par exemple dans *L'Instruction* de Peter Weiss). La complexité du sujet semble dépasser cette approche, mais elle pousse tout de même les auteurs à « témoigner » à travers la monstration d'attitudes et de comportements individuels ordinaires. Dans les deux cas, il semble que nous soyons en présence d'une voix rhapsodique qui n'est pas celle d'un sujet épique szondien[22]. Elle s'entend dans un entre-deux, en creux de la profusion de différentes voix, dont chacune contient une part de la vérité. Cependant, le type de discours qui se profile au travers de ces deux textes n'est pas rigoureusement identique. Certes, Vinaver fait intervenir de simples citoyens, en incluant des témoins directs du drame. Mais il donne également la parole aux officiels des deux camps (Bush, Ben Laden) ainsi

qu'aux medias (un journaliste). Il utilise un « détour » avec la forme musicale de l'oratorio qui permet d'introduire une distance et de maintenir une sorte d'équilibre. La voix rhapsodique est ici de nature « questionnante » et « voilée »[23]. Elle ne distille aucun jugement et renvoie à la salle le choix, s'il est possible, des conclusions à tirer. Alors que, nous l'avons vu, *Septembre.doc* refuse la parole à toute instance politique ou médiatique, adopte un mode plus anarchique et préfère les paroles extrêmes, la subjectivité multiple et exacerbée des propos de témoins qui ne sont pas, au sens strict du terme, impliqués dans l'événement. Ils sont les témoins, victimes collatérales, d'une « crise », d'une « époque » marquée par l'interminable conflit russo-tchétchène. Le discours qui en résulte n'est certainement pas neutre. Refusant la maîtrise de tout propos unifiant, *Septembre.doc* provoque la collision des extrêmes, entretient délibérément une confusion destinée à bousculer les certitudes des uns et des autres. Ici, l'ambiguïté de la voix rhapsodique est poussée à son maximum, elle se scinde en une multitude, sur le mode de la palinodie, dans un geste contradictoire qui provoque, à haute fréquence, une série d'impulsions antagoniques, pour et contre, et remet en branle toute conscience qui se serait figée sur une idée trop vite arrêtée.

(1) À ce sujet, voir les articles : 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*, coll. « Cahiers Maison Antoine Vitez », Pézenas, Domens, 2010, p. 175-203 ; Tania Moguilevskaia, « Les variables idéologiques du théâtre documentaire : de Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles », in *Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, revue *Études théâtrales* n. 50, 2011, p. 34-39.
(2) Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, 1999, 212 p.
(3) *Ibid.*, p. 197.
(4) Céline Hersant et Catherine Naugrette, « Rhapsodie », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, [revue *Études théâtrales*, n. 22, 2001], Belval, Circé, 2005, p. 183-184.
(5) Elena Gremina, Mikhaïl Ougarov, *Sentyabr.dok*, (2004), mis en scène par Mikhaïl Ougarov et Ruslan Malikov, traduit du russe par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel sous le titre *Septembre.doc*, disponible en édition électronique à l'adresse <http://www.novaia-russe.fr>.
(6) La prise d'otages à Beslan est l'un des événements les plus sanglants du conflit russo-tchétchène. Ce conflit, commencé en 1994, a connu deux phases et a été marqué par des combats acharnés et des actes terroristes. En septembre 2004, en pleine rentrée scolaire, un commando d'une trentaine de pro-Tchétchènes retient 1200 personnes en otages pendant trois jours. Au terme de l'assaut lancé par les forces de sécurité russes, on a dénombré parmi les victimes : 31 terroristes, 145 adultes et 186 enfants.
(7) Dans le cadre de la programmation « Teatr.doc - Moscou », 9ème édition de Passages - Festival des théâtres de l'est de l'Europe, Nancy, 2005.
(8) Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, *Septembre.doc*, édition électronique <http://www.novaia-russe.fr>, p. 5.
(9) Le pouvoir procède immédiatement à un véritable *black-out* et, aujourd'hui encore, la plupart des questions concernant le déroulement

et la gestion des faits restent sans réponse. Sur place, la presse russe a subi de multiples entraves, allant de l'arrestation de journalistes à la tentative d'empoisonnement d'Anna Politkovskaia dans l'avion qui la menait vers Beslan. La couverture des événements par les télévisions nationales russes est minimale, mais durant cette période, elles programment quantité de films de guerre soviétiques. Toute critique à l'encontre du Kremlin a été rapidement neutralisée, sous le prétexte, *dixit* le Président Poutine, que « les terroristes se servent cyniquement des médias et, d'une façon générale, des possibilités offertes par la démocratie ».

(10) Mikhaïl Ougarov, dramaturge, metteur en scène, cofondateur du Teatr.doc Moscou, entretien réalisé par Tania Moguilevskaia, Moscou, mai 2006.

(11) Mikhaïl Ougarov, *op. cit.*

(12) Mikhaïl Ougarov, *op. cit.*

(13) Formules employées au sujet de la « voix rhapsodique » par Jean-Pierre Sarrazac, in *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 201-202.

(14) Mikhaïl Ougarov, *op. cit.*

(15) Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, *op. cit.*, p. 8.

(16) *Ibid.*, p. 27.

(17) Mikhaïl Ougarov, *op. cit.*

(18) Formules employées au sujet de la « voix rhapsodique » par Jean-Pierre Sarrazac, in *L'Avenir du drame, op. cit.*, p. 202.

(19) Mikhaïl Ougarov, *op. cit.*

(20) Elena Gremina, dramaturge, cofondatrice du Teatr.doc Moscou, entretien réalisé par Tania Moguilevskaia, Moscou, mai 2006.

(21) Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002, 71 p.

(22) Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 197.

(23) *Ibid.*, p. 201.


mise en ligne par : theatre-russe.info