

La performance théâtrale à l'aube du XXI^e siècle: le rôle du théâtre dans la construction identitaire

Doctorante Roula Tsitouri

Université Panteion des Sciences Sociales et Politiques

Résumé: *A l'aube du XXI^e siècle, la représentation théâtrale s'inscrit dans un contexte secoué par des mutations sociopolitiques qui l'appellent à intervenir de nombreuses façons. C'est ainsi que le théâtre revêt de nouveau un caractère militant afin de répondre à de nouveaux défis. La communication étudiera le théâtre documentaire défini grosso modo comme un genre qui puise son matériel dans la réalité – ce qui est à peu près le cas pour toute composition dramatique – mais qui dans son cas tâche d'être présentée telle quelle souvent dans son atrocité, en plongeant le public dans un monde violent tout en re-présentant des moments connus à travers le journal télévisé et en communiquant aux spectateurs un sentiment qui n'a pas été le leur dans le monde "réel" mais qui le devient lors de la représentation théâtrale (le terme performance serait à cet égard plus convenable). Tel est le cas du spectacle légendaire Rwanda '94 (2000) aussi bien que du plus récent Boris Godunov (2008) dans lequel la compagnie catalane La Fura dels Baus fait revivre l'occupation du théâtre Dubrovka de Moscou par des Tchétchènes en octobre 2002. La salle de théâtre devient alors un lieu de témoignage tandis que le spectacle obtient une fonction événementielle. S'il est impossible pour le public de partager les mêmes expériences, des rapports avec l'expérience personnelle et collective sont établis sur la base du vécu et du trauma.*

Mots-clés: *interaction (scène-salle), intervention, irruption (de la réalité), mémoire, témoignage.*

Dire que l'art entretient des rapports privilégiés avec la réalité est un fait incontestable, ce qui n'enlève rien au besoin éprouvé de longue date par le moyen cinématographique et théâtral de créer un genre à part, celui du documentaire qui se donne la tâche de jeter un regard approfondi et de prêter une oreille attentive à des aspects exceptionnels de la réalité; d'une réalité que rien n'empêche qu'elle soit d'une banalité absolue. Parmi les raisons qui conduisent maints artistes à servir ce genre comptent d'une part la volonté d'examen des faits – de leur enchaînement même – qui ont conduit à tel ou tel événement historique aussi bien que le questionnement des causes et conséquences, d'autre part l'élaboration d'un projet où l'esthétique – souvent de choc – se mêle à une démarche éthique portant

notamment sur le traitement de ce qui constitue la mémoire collective et sur l'implication au devenir social et politique à laquelle cette dernière appelle.

Nous proposons d'aborder le sujet en passant par les étapes suivantes:

Dans un premier temps, les rapports entre le théâtre documentaire et ce qu'on appelle réalité environnante seront examinés aussi bien que la façon dont le réel s'inscrit au sein de la convention théâtrale. Une fois ces deux paramètres élucidés, quelques exemples sur les types d'événement qui puissent faire l'objet du théâtre documentaire seront donnés avant de passer au spectacle lui-même, c'est-à-dire à la tranche de réalité qui s'offre au public et à la réception de celui-ci par le dernier.

Au théâtre, les premiers pas vers le genre qui devrait constituer le théâtre documentaire se font lors de l'apparition du mouvement naturaliste. Dans *Le Naturalisme au théâtre* [1881], Emile Zola souligne la nécessité absolue pour l'art théâtral d'adopter les méthodes d'expérimentation et de documentation depuis longtemps utilisées dans le champ des sciences positives, telles que l'observation minutieuse, la documentation auprès des archives, l'étude des sources. Quelques années plus tard, dans la préface de *Pierre et Jean* [1887], Guy de Maupassant annonçait l'avènement du réalisme et du naturalisme de la façon suivante: "Après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité" [1887:11]. Pour Maupassant, le défi auquel la littérature doit répondre est *la peinture selon la nature*. Pourtant, la considération de l'ensemble et la vision globale de ce que l'écrivain souhaite présenter – vie ou événement – l'emportent sur la reproduction de tous les menus détails qui risquent d'obscurcir au lieu d'éclairer la thématique traitée. Le regard que l'artiste jette "sur l'univers, les choses, les faits et les hommes" [1887:13] est celui qui lui est *propre*, ce qui implique l'intervention d'un certain degré de subjectivité dans l'organisation et la structuration du matériel puisé dans le réel.

C'est ainsi que Maupassant aborde la question délicate de la nature du réel et de la [im]possibilité d'existence d'une réalité absolue et objective. Cette position renforcée par la suite par les doctrines modernistes aussi bien que par la doctrine constructiviste prône l'interaction de l'individu avec l'environnement pour que ce qui d'ores et déjà n'est que

conventionnellement appelé “réalité” soit construit. A la place d’une réalité immuable s’érige une autre, modifiable à jamais. Par conséquent, le réel porte toujours l’empreinte personnelle, il n’est pas épargné de l’acte interprétatif.

C’est sous cette perspective relativiste que le théâtre documentaire, connu également sous le nom théâtre du réel, renonçant d’emblée au théâtre de la fiction, est dorénavant étudié. C’est également sous ce prisme que les oeuvres produites devraient être perçues.

Les premières manifestations à travers lesquelles le genre en question s’affirme en tant que tel remontent aux années ’20-’30. En Allemagne, puis aux Etats-Unis, Erwin Piscator a recours à des documents et des sources authentiques “pour être en prise sur l’actualité politique” [Pavis, 1996: 373]. Sa démarche artistique porte irrévocablement le sceau de l’idéologie marxiste; il fait appel à un théâtre politique et déploie des thématiques à l’image de larges canvas pour inciter le public à passer à l’action. Présenter le réel signifie alors le considérer en relation étroite avec le contexte politique et social que ce soit en échelle nationale ou internationale. En conséquence, l’essor que le théâtre documentaire a connu aux années ’60-’70 en Allemagne s’inscrit dans des circonstances particulières qui hantaient la conscience allemande aux prises avec son passé le plus récent, exigeant d’en faire l’objet d’une réflexion lucide. Peter Weiss, représentant éminent du genre, écrit dans ses *Notes sur le théâtre documentaire*: “Le théâtre documentaire affirme que la réalité, quelle qu’en soit l’absurdité dont elle se masque elle-même, peut être expliquée dans le moindre détail” [1968: 15] et propose la définition suivante: “[l]e théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d’un matériel documentaire authentique qu’il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en en structurant la forme” [1968: 7]. Il s’agit en effet d’une nécessité historique présente de façon patente: prendre une position définitive, attribuer des responsabilités, dresser un bilan, faire un travail de deuil, tout ça dans le but de gérer des traumatismes collectifs. De surcroît, il ne faut pas oublier que le discours de Weiss a été prononcé à un moment où l’esprit de collectivité se reflétait dans l’art, incitant le public à entreprendre des actions collectives.

Depuis les années ’90, on assiste à ce qu’on appelle la “resurgence”¹ du théâtre documentaire. A côté des grands événements qui secouent l’humanité et qui font toujours l’objet des spectacles issus du théâtre documentaire², à côté de l’extra-ordinaire, de ce qui est hors mesure, se trouvent aussi des événements qui touchent à la sphère du privé. Notons à

titre d'exemple deux créations, toutes les deux assez récentes. La première, *Sofia Cargo X* a été conçue et réalisée par la compagnie allemande Rimini Protokoll en 2006. Un camion aménagé accueille chaque soir quarante-cinq spectateurs qui pour les deux heures qui suivent regardent le "spectacle" qui se déroule à la cabine à travers un vitre. Quant au spectacle lui-même, il consiste au dialogue du conducteur et de son compagnon – chauffeurs professionnels pas comédiens – qui font le récit de leur vie et de leur métier en parcourant les autoroutes industrielles de la capitale bulgare. Le lien avec la réalité se fait de la façon suivante: d'une part, il y a les histoires personnelles, un récit de vie; de l'autre part, ces histoires viennent s'inscrire sur un cadre mobile, celui de la ville d'où elles ont été issues en premier lieu. La deuxième, date de 2007 et porte le titre *The Year of Magical Thinking*, d'après le livre autobiographique de Joan Didion³ dans lequel elle aborde la mort subite de son mari aussi bien que les hospitalisations successives de sa fille. Ce qui est vu comme un exemple typique d'écriture du deuil est semé des détails cliniques et des informations provenant des journaux médicaux aussi bien que de l'autopsie performée au corps inanimé de l'époux de Didion. Le temps de réminiscence des événements douloureux et la recherche des réponses coexiste avec le temps "présent", c'est-à-dire le temps de l'écriture, en donnant une image pas seulement du trauma personnel mais aussi de la réalité extérieure pendant l'année qui a suivi la mort. Il va de soi que la façon dont l'auteure perçoit cette réalité qui l'entoure est profondément influencée par la perte de son mari et les soins de sa fille dont l'état de santé ne cessait de se détériorer.

Ces deux cas ont été présentés tout brièvement ci-dessus afin d'illustrer la thèse selon laquelle les thématiques du *nouveau* théâtre documentaire sont de moindre envergure mais pas de moindre importance et bien-sûr elles sont conçues pour un public pas univoque; loin de là. Aujourd'hui, le public de théâtre est fait des individualités. L'individu du XXI^e siècle a du mal à s'identifier à son prochain, à admettre que ce qu'il est en train de vivre n'est pas de l'ordre de l'inouï et que quelqu'un à sa proximité – voire un inconnu – puisse partager une expérience du même ordre que la sienne. Cependant dans la solitude de la boîte noire, qui fait qu'on soit nombreux mais en même temps silencieux, absorbés par ce qui se déroule sur scène, le travail d'identification se fait plus facilement. Vu cela, le rôle du théâtre ne peut plus être d'éveiller des consciences, d'autant moins que l'ère des grandes collectivités est irrévocablement derrière nous. Son travail se fait dans la discrétion et l'intimité.

Sur ce point, il faudrait signaler un paradoxe inscrit au coeur du théâtre documentaire dans le but d'éclairer les conditions dans lesquelles il s'offre au public et interagit avec lui. A la première contradiction découlant comme nous venons de le signaler de la nature ambiguë du réel dont le théâtre documentaire se veut le serviteur fidèle s'ajoute une deuxième inscrite à son nom même. Théâtre documentaire: d'une part théâtre, qui veut dire illusion, qui veut dire fiction, qui veut dire re-présentation *in vitro*, de l'autre documentaire signifiant à son tour spectacle envahi par la réalité. Si au théâtre de la fiction les idées à retenir et les liens à forger avec la réalité se font dans un deuxième temps et de façon oblique, ici le parcours suivi est justement le contraire. Se voir d'emblée plongé dans la réalité, ne pas faire cette réalité passer pour fiction et pourtant prendre connaissance de cela tout en regardant un spectacle, tout en restant protégé par la convention théâtrale. Cette cohabitation entre le vécu et les conventions de la représentation théâtrale fragilise le genre en même temps qu'elle devient une enveloppe protectrice. La-dessus s'imposent quelques remarques essentielles à ce travail.

La première concerne les rapports entretenus avec la cité, ce qui est une condition *sinequanon* du théâtre documentaire, comme d'ailleurs de toute forme théâtrale. Evidemment on ne peut pas prétendre que faire un spectacle du réel soit le privilège exclusif du théâtre. La réalité comme spectacle est une idée généralement répandue depuis l'avènement des nouveaux médias et fait partie de la médiatisation de la vie largement promue par la télévision et l'audiovisuel. De cela découle la constatation suivante: l'homme moderne a pratiquement tout vu dans la vie et l'art: des attentats, des homicides, des génocides; une longue parade d'atrocités défilant devant ses yeux. Pourquoi donc aller au théâtre et comment recevoir le "spectacle"? Commençons par admettre que la longue exposition aux médias a cultivé chez l'homme actuel un certain goût du voyeurisme. Les «tragédies»⁴ humaines attirent toujours l'intérêt, notamment de ceux qui se sentent bien protégés, qui ont l'impression que leur bien-être n'est pas menacé.

Cela n'empêche que l'individu du XXI^e siècle soit parvenu à un haut niveau de conscience en ce qui concerne le volume d'informations à décoder autour de lui. Il s'agit d'un individu qui n'ignore pas les techniques de manipulation employées par les médias, conscient du fait que les informations auxquelles il a accès font souvent partie des campagnes médiatiques. En plus, il a le sentiment, sans pour autant être toujours en position de l'exprimer clairement, qu'il se trouve au milieu des

réseaux d'informations et que s'il opte pour une version de la vérité, toute autre se dissimulera pour toujours. Malgré ces constatations, il faut également admettre que l'intérêt que l'homme porte à tout ce qui se passe autour de lui est conservé intacte. Si les événements traités par le spectacle sont distanciés dans le temps – tel le cas de certaines pièces de Weiss traitant les atrocités nazies – l'intérêt qu'on leur porte est de l'ordre de la curiosité historique, la distance temporelle assurant un maximum de distanciation, encore plus grande si la thématique abordée a déjà été surexploitée. Dans le cas où le spectacle est basé sur des événements récents, ce serait naïf de prétendre que le spectateur puisse se rendre au théâtre ayant l'illusion d'assister au rétablissement de la vérité historique. Il ne s'y rend pas en cherchant des réponses solides, éternelles, en voulant se rassurer. Le théâtre ne peut pas être une expérience révélatrice dans le sens de la révélation de la vérité et de la restauration de l'ordre dans un monde en déséquilibre perpétuel. En se rendant alors à la salle de spectacle en spectateur averti, à quoi s'attend-on? Sans doute à une expérience provenant plutôt de la nature du théâtre, pas de son contenu; car ce qui fait l'exclusivité du théâtre documentaire est dû à son caractère de spectacle vivant, c'est un trait inné: il s'agit de la naissance du théâtre à partir du regard, c'est-à-dire qu'il lui faut des personnes qui assument le rôle des acteurs, d'autres qui assument celui du public, enfin des actions ou des paroles qui feront l'objet de la dite représentation. La convergence des facteurs que nous venons de nommer *au présent* aussi bien que le regroupement volontaire des spectateurs créent un climat de complicité nécessaire au théâtre, encore plus au théâtre documentaire où la réalité scénique ne relève pas d'un *autre* monde possible; où elle est justement de *ce* monde-ci. Le théâtre devient alors un lieu de partage et de témoignage devant un public constitué des individus avertis. En effet, tout théâtre est lieu de partage: d'une histoire, de l'expérience qui est la représentation même; le théâtre documentaire est aussi un lieu de témoignage.

D'où on passe à la seconde remarque qui puisse paraître une réduplication sans vraiment l'être. Elle porte sur les procédés de représentation du réel. Nous avons bien signalé que le théâtre documentaire ne traite point ce qui *peut* faire partie de la réalité. Il ne peint pas à l'image du réel, pas plus qu'à celle de l'éventuel. C'est le réel qu'il traite – ne serait-ce que de façon plus ou moins subjective – au moment où il éclate, c'est-à-dire au moment où il obtient des dimensions exproportionnées et vient interrompre le cours de la vie pour donner libre cours à l'Histoire. Vouloir présenter l'irruption du réel sur scène place le

théâtre documentaire au croisement des genres. Ce n'est pas un théâtre du héros comme le prônait la dramaturgie aristotelicienne, ni un théâtre de l'action d'après la dramaturgie hégélienne, encore moins un théâtre épique, entendant par là un théâtre de prise de distance afin de jeter un coup d'oeil critique sur ce qui est en train de se dérouler devant ses yeux. Dire que le réel l'emporte sur la fiction signifie qu'il s'agit avant tout d'un théâtre de l'expérience, voire d'un théâtre des expériences limites et de la réflexion consécutive. Le témoignage contribue énormément à faire de la représentation une expérience. Il est question ici du témoignage en tant que procédé de documentation dans le but de renforcer la véracité des actes présentés tout en renforçant la participation émotive du public. Ce n'est pas le seul moyen de documentation; les extraits des procès verbaux, les informations provenant des archives en font aussi partie. Le témoignage s'avère pourtant d'une grande efficacité, vu que le discours du témoin est traité de sacré et que personne n'ose contester ni sa vérité ni sa valeur⁵.

Les Athéniens du 5^{ème} siècle av. J.-C. ont bien pénalisé le poète dramatique Frynichos pour avoir présenté – “enseigné” est le mot qui siège à la représentation de la tragédie antique – une tragédie qui traitait la prise de la ville de l'Asie mineure Miletos par les troupes perses en 494 av. J.-C. La raison de l'interdiction de toute représentation de la pièce en question était qu'elle avait affligé le public en rappelant des “maux intimes” [«οικεία κακά»]. Un désir contraire semble pénétrer le théâtre aujourd'hui. La remémoration douloureuse qui s'avère une expérience éprouvante pour les comédiens et les spectateurs n'est pas seulement bienvenue, elle est recherchée aussi. C'est dans ce but que le témoignage est intégré à la représentation théâtrale.

Dans le spectacle légendaire de la compagnie liégeoise Le Groupov intitulé *Rwanda '94*, le témoignage arrive par le témoin lui-même. Yolande Mukagasana monte sur scène soir après soir afin de présenter du côté du survivant ce qui est sa propre version des cent jours du génocide rwandais. Le caractère sacré du témoignage est inévitablement de l'ordre du personnel. En faisant la représentation des éléments de sa biographie, le témoin s'offre en tant que spectacle. G. Agamben soutient que “lorsqu'un homme témoigne de ce qu'il a lui-même vécu, c'est toujours, dans une sorte de dédoublement, à un autre que lui-même – ou à un autre en lui-même – qu'il s'efforce de donner la parole” [Sarrazac, 2011: 23]. Il ne s'agit pas d'un personnage, ce qui n'exclut pas l'intervention d'une partie de fiction. Ses propos ne sont pas épargnés d'éléments inventés, l'invention étant dûe à la

nature répétitive de la représentation et de sa préparation. La répétition est à son tour un procédé thérapeutique, comme elle permet de gérer, voire de dépasser un trauma mais peut aussi former de nouveau la perception de l'expérience vécue.

Sur ce point, nous rejoignons les thèses de Carol Martin et de Jacques Derrida sur la notion du document aussi bien que du document vivant, c'est-à-dire du témoin. D'après Martin, le document promet de la transparence aussi bien qu'une notion utopique de l'information. Le discours autour de la question de ce qui est ou n'est pas théâtre documentaire est en vérité un discours qui porte sur la manière dont on sanctionne ou on privilégie certains types d'information plus que d'autres [2009: 89]. Pour Derrida, un témoignage est toujours le témoignage de quelqu'un. C'est justement le manque de sécurité quant à son contenu qui le sauvegarde en tant que tel [1996: 22]. Il souligne que "témoigner" ne veut pas dire "prouver" mais vérifier *la présence* [1996: 31]. Par conséquent, si la réalité qui se manifeste à travers l'aveu du témoin s'avère peu fiable, l'acte de témoignage à quoi consiste-t-il? Afin de répondre, nous aurons recours à un spectacle né du réel.

Dans la soirée du 23 octobre 2002, une cinquantaine d'hommes et de femmes masqués et armés prennent le contrôle du théâtre Dubrovka de Moscou où se joue une comédie musicale à succès. Les terroristes retiennent huit cent cinquante personnes en otage, menaçant de faire sauter le théâtre si les troupes russes ne se retirent pas de Tchétchénie. Le 26 octobre à l'aube, les forces spéciales de sécurité prennent d'assaut le bâtiment en utilisant un gaz spécial: tous les tchéchènes sont tués aussi qu'une centaine d'otages. Voilà en deux mots un événement largement médiatisé du début des années '00. En 2008, la compagnie catalane La Fura dels Baus crée un spectacle sous le titre *Boris Godunov* à partir de l'opéra homonyme⁶ qui dénonce le terrorisme en traitant en grande partie les événements des quelques soixante heures d'angoisse vécues à l'intérieur du théâtre moscovite. Les affinités que la situation qui est à l'origine du spectacle présente avec toute pièce théâtrale lui attribuent une dynamique toute particulière. Le spectacle ouvre sur un emboîtement. Le public qui lors de la tournée se rend au spectacle voit se déployer devant lui une situation qui lui rappelle la sienne: on assiste à une représentation théâtrale, notamment celle à laquelle les spectateurs se sont rendus le 23 octobre 2002. Si en tant que spectateur on fait face à un va et vient constant entre l'identification et la distanciation, ici on se trouve doublement pénétré par ce qui est en train de se dérouler devant nous. Et c'est la prise de conscience

terrible que c'est par un coup de dés, par pur hasard qu'on est épargnés des maux en vie réelle qui fortifie le sentiment d'identification tout en nous sauvant. Dans *Boris Godunov* c'est le théâtre dans le théâtre qui assure un maximum d'identification: le public est en train de regarder une pièce de théâtre et croit que le temps de la représentation d'une part et le temps réel de l'autre ne puissent pas s'entrecroiser. L'attaque vient comme un choc à Moscou. Il en va de même pour tous ceux qui suivent *Boris Godunov* en tournée. La réalité, pas le théâtre ou la fiction, a voulu que les circonstances du vécu d'une part, du théâtre de l'autre coïncident parfaitement. Le cadre est prêt pour que le public assiste à un témoignage tout en devenant témoin lui-même. Ici, le témoignage obtient une signification différente. Il s'agit de ce qui se produit sur scène et dans la salle en *présence* des comédiens et des spectateurs, pas du caractère véridique des actions et des paroles. Autrement dit, c'est vain de s'obséder si ça c'est vraiment passé comme ça, puisque dans ce cas, la mimésis porte sur la reconstruction d'une ambiance dont l'efficacité personne ne serait en position de contester. L'idée n'est pas de renier la force de l'aveu, du vécu qu'on partage; de toute façon, encore plus important que de représenter c'est *d'être là*.

L'événement par excellence au théâtre naît justement de cela: du territoire commun qui découle, premièrement de la nature du théâtre en tant que spectacle vivant, deuxièmement de la complicité que le consentement mutuel face à l'objet de la représentation engendre, troisièmement du "pacte" silencieux qui veut que comédiens et public soient les uns témoins des autres. Le contenu des actes et des paroles vient avec les autres informations auxquelles le public a accès compléter son image de la thématique abordée et construire un champ de réflexion. C'est grâce à sa présence tout au long du spectacle que le public devient à son tour témoin, ce qui lui transmet une responsabilité éthique. Une fois témoin il sera désormais impossible de dénier le savoir que tout acte de témoignage porte avec soi.

Bien sûr, la situation est toute autre quand on joue devant des gens qui ont l'expérience immédiate de ce qu'on est venu leur montrer. Christian Biet souligne qu'à l'origine, *Rwanda '94* était un spectacle destiné à un public européen et que lors des représentations programmées en Rwanda en 2004, à la dixième anniversaire du génocide la question qui préoccupait plus que toute autre le metteur en scène, Jacques Delcuvelierie était comment affronter les survivants [2010: 1051], autrement dit comment intervenir auprès des gens qui en ont fait l'expérience directe? Quelles seraient leurs réactions pendant le spectacle? A partir de la première scène,

tout s'est placé sous le sceau du vécu⁷. Le spectacle a échappé au symbolique et l'implication émotionnelle des spectateurs lui a attribué une valeur profondément cathartique. Le peuple rwandais s'est rendu au théâtre en connaissant exactement ce qu'il allait voir: les événements lui étaient plus que connus, il les portait en lui. Ce qu'il ne pouvait pas mesurer était jusqu'à quel point il se trouverait transporté par ses sentiments aussi bien que les aspects de son Histoire récente – par exemple les motifs ou l'interprétation du génocide – qu'un regard plus distancié pourrait lui révéler. Pour le public rwandais, le spectacle fait revivre le génocide. Le théâtre devient une sorte de rite expiatoire, sa force résidant à ceci: se regrouper autour de ce qu'on connaît trop bien, laisser libre cours aux souvenirs, faire son deuil, rendre hommage à ses morts. Pour les survivants, le territoire commun est l'expérience de l'Histoire et la mémoire.

Dans tout autre cas, où la distance géographique [et temporelle] intervient, le théâtre documentaire, qu'il y aspire ou pas, vient sûrement déranger – voire troubler – les spectateurs, leur provoquer un certain malaise⁸. Même si la tendance actuelle est de ne pas défendre une position fixe, de ne pas fournir des réponses mais de donner des pistes de réflexion, il tisse des liens avec la vie publique et privée, il donne sans doute libre cours à des interprétations les plus variées. Il contribue à la formation des individus qui sont son public en même temps que des membres d'une société plus qu'à leur information. Il se met à [re]travailler la conscience collective ou à contribuer à la construction d'une telle via la création d'un dépôt d'expériences communes.

Notes

[1] Terme utilisé pour rendre compte du vif intérêt manifesté pour le théâtre documentaire pendant les années '90. C'est également à partir de cette date que nous parlons de *nouveau* théâtre documentaire dans un double objectif: d'un côté, faire la distinction du théâtre documentaire – surtout allemand – des années '60-'70, de l'autre, permettre d'enregistrer les nouvelles techniques employées pour le traitement des sources et leur intégration au sein du spectacle.

[2] Notons à titre d'exemple des pièces "classiques" comme celles de Peter Weiss, notamment *die Ermittlung* [*L'Instruction* 1965] et *Vietnam-Diskurs* [1968] ou bien *US* [1969] de Peter Brook. Parmi les plus récentes comptent pour les Etats-Unis, *God's Country* [1990] de Steven Dietz et *Aftermath* [2009] de Jessica Blank & Eric Jensen sur la guerre d'Irak et pour la France, *11 septembre 2001* de Michel Vinaver aussi bien que *Tout un Homme* [2011] de Jean-Paul Wenzel, une pièce qui traite la vie des mineurs, immigrés maghrébins de 1963 jusqu'à la fermeture des puits en 2004.

- [3] Alfred A. Knopf, New York, 2005.
- [4] Usage abusif du terme portant notamment sur le malheur d'autrui.
- [5] Le témoignage tend à constituer un genre à part ou plutôt un genre au sein du théâtre documentaire d'où il ressort. L'argument principal de ceux qui le traitent de genre à part porte sur le degré d'implication du témoin au processus de création du spectacle aussi bien que sur la possibilité d'intervention du metteur en scène auprès du témoin, ce qui est considéré comme impossible quand il s'agit d'employer d'autres types de documentation. Étant donné que nous partons de la thèse que la subjectivité est inévitable dans toute forme de présentation du réel, nous tenons à ne pas voir dans le témoignage un genre autonome mais un procédé du théâtre documentaire.
- [6] Composée par Modest Mussorgsky entre 1868 et 1873.
- [7] "And the shift of the reception led to a shift in the meaning of the play itself, as the people of the audience in Rwanda were necessarily reminded of the dead they knew closely, the massacres, rapes, and horrors they saw, and the fact that they were survivors. So by performing in Rwanda, the Groupov had to deal with the idea that the show was no longer – or not only – a symbolic reparation to the dead, but also a work of mourning, an expression of the duty of memory accompanied by emotion, pathos, and tears. And these tears did not simply represent the classical and easy emotion that weeping can sometimes be in Europe; they were the expression of Rwandan memory itself", Christian Biet, «Rwanda '94: Theater, Film and Intervention», *Cardozo Law Review*, no 31, 2009-2010, p. 1051.
- [8] "Une démarche théâtrale 'limite' de ce genre quant au réel fragilise justement la disposition déterminante du spectateur: l'assurance et la certitude non réfléchies avec lesquelles il vit son état de spectateur en tant que comportement social innocent et non-problématique", Le Groupov, *Note d'intention*, non éditée, p. 164.

Bibliographie

- Biet, Christian, « Rwanda '94: Theater, Film and Intervention », *Cardozo Law Review*, no 31, 2009-2010, pp. 1045-1053.
- Derrida, Jacques, *Témoignage et traduction*, Athènes, IFA, 1996.
- Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, G. Banu, C. Naugrette, J.-P. Sarrazac (dir.), *Revue des Etudes Théâtrales*, no 51-52, Louvain 2011.
- Le Groupov, *Note d'intention*, non éditée.
- Le Théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention?*, L. Kempf & T. Moguilevskaia (dir.), Presses universitaires de Nancy, 2014.
- Martin, Carol, «Living Simulations: the use of media in documentary in the UK, Lebanon and Israel», in A. Forsyth & C. Megson (éds.), *Get real: documentary theatre past and present*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire England, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 74-90.
- Maupassant de, Guy, *Pierre et Jean*, Paris, Ollendorff, 1889.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 2000.
- Weiss, Peter, *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, Le Seuil, 1968.
Zola, Emile, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881.