

La réalité en direct, l'actualité en spectacle (vivant). Les orientations documentaires du théâtre français contemporain

di Zoé Ververopoulou

En 1992, le directeur du Théâtre de la Bastille, Jean-Marie Hordé, lance un appel aux artistes pour un cycle de spectacles consacré au théâtre du réel: il les invite à «faire en sorte que le réel fasse effraction dans le théâtre [...] que le théâtre agisse comme un révélateur, au sens photographique du terme» (Saison, 2010/1998: 35). Didier-Georges Gabily participe au projet avec *Enfonçures*, un «oratorio-matériel», où le récit des derniers jours de Hölderlin alterne avec celui de la guerre du Golfe et les voix de CNN¹.

En 1994, Ariane Mnouchkine crée pour le Théâtre du Soleil *La ville parjure ou le réveil des Érinyes*², spectacle inspiré de la fameuse affaire du sang contaminé et du procès des responsables politiques. Et en 1999, juste trois ans et demi après le massacre des habitants de Srebrenica pendant la guerre en Bosnie, Olivier Py présente au Festival d'Avignon *Requiem pour Srebrenica*, pièce construite à partir de déclarations d'hommes politiques, de médecins, de militaires et de témoignages de journalistes et de rescapés, relevés dans des livres et des articles de presse publiés entre 1995 et 1998 (Solis, 1999).

Ces créations, toutes à noyau factuel, coïncident avec la résurgence mondiale des dramaturgies du réel à partir des années 1990³ et témoignent du désir des artistes d'entrer en dialogue avec les problèmes épineux des sociétés contemporaines. «J'ai besoin de projeter un endroit du monde sur la scène», affirme le dramaturge et metteur en scène David Lescot, pour qui «il y a dans la vie sociale, politique, dans l'histoire et même dans l'actualité quelque chose qui interpelle le théâtre» (2007: 47). Il en va de même pour Michel Vinaver: l'adhérence à l'actualité «ne relève pas d'un choix mais plutôt d'une nécessité» (1998: 59).

Il s'agit en général de spectacles à haute informativité, qui dramatisent événements authentiques et situations actuelles, offrant au public un mode autre de se connecter à la réalité de son temps. Transformé en relais, filtre ou amplificateur de l'actualité et par conséquent confronté aux enjeux de vérité et d'objectivité dans la présentation des faits, ce théâtre se détache des logiques de la fiction pour s'attribuer des fonctions explicitement médiatiques; dans ce cadre, le dramaturge/metteur en scène se charge du rôle du journaliste, responsable de la collecte, de la sélection et de la mise en forme des informations.

Dignes du qualificatif «néo-documentaires» (Paget, 2008; Kempf et Moguilevskaia, 2014), ces dramaturgies héritent du théâtre documentaire allemand des années 1960, mais, en fait, elles remontent beaucoup plus loin: au drame historique, au théâtre d'agitprop soviétique, aux pratiques d'Ervin Piscator qui propose dans les années 1920 le «drame documentaire» comme moyen de sensibilisation politique, aux influences brechtiennes (Dawson, 1999) et même à la tragédie grecque⁴.

En France, l'esprit du genre se manifeste déjà dans les idées d'Émile Zola sur le naturalisme au théâtre (Dawson, 1999; Ivernel, 2011); depuis lors, le monde réel n'a pas cessé de tenter les dramaturges, mais c'est beaucoup plus tard, en 1966-1967, qu'Antoine Vitez présente *Le procès d'Émile Henry*, pièce nettement fondée sur des matériaux documentaires (Joinnault, 2011). Au cours des années 1970, les créations collectives du Théâtre de l'Aquarium aspirent à un théâtre «en prise directe avec l'actualité», nourri «de documents, d'interviews et de longues enquêtes sur le terrain»⁵, alors que le Théâtre du Soleil s'appuie souvent sur un travail de documentation; la question «comment parler du présent?» hante d'ailleurs son répertoire depuis ses débuts (Picon-Vallin, 2010).

Le désir de capter en direct les réalités conflictuelles de la contemporanéité n'est donc pas un phénomène nouveau au théâtre⁶. Il fait cependant preuve d'une discontinuité temporelle et tend à réémerger en période de crise sociopolitique, quand par définition s'accroissent l'importance de l'information factuelle, ainsi que les risques de la désinformation médiatique⁷. Inventées de nouveau à chaque époque et généralement associées à des idéologies oppositionnelles et avant-gardistes (Paget, 2009; Martin, 2006), les dramaturgies documentaires ne visent pas aujourd'hui à la transformation subversive de la société, mais cherchent plutôt à élucider événements et tensions sociales de manière panoramique et crédible: si elles substituent au

¹ Pièce créée aussi à Avignon et parue chez Actes Sud-Papiers en 1993. Voir Théâtre de la Bastille. [En ligne]. <http://www.theatre-bastille.com/le-theatre/des-miettes-d-histoire#saisons-1987-2000>. Page consultée le 28 janvier 2016.

² À partir du texte homonyme de Hélène Cixous (Éditions Théâtre du Soleil, 1994).

³ Nous citons, à titre d'exemple, les pièces et spectacles de David Hare, Robin Soans, Alecky Blythe en Grande-Bretagne, les performances solos d'Anna Deavere Smith aux États-Unis (chroniques des crises citoyennes et politiques de la société étatsunienne), les projets du fameux collectif berlinois Rimini Protocol ou ceux du théâtre moscovite Teatr.doc.

⁴ Les premiers spécimens documentaires de l'histoire du théâtre occidental seraient *Les Perses* d'Eschyle (472 av. J.-C.), ainsi qu'une pièce de Phrynichos, encore plus ancienne et perdue aujourd'hui, intitulée *La prise de Milet* (c. 493-492 av. J.-C.) et inspirée d'un épisode réel qui avait fait l'actualité de l'époque. Parmi les ancêtres du genre, on cite également la pièce de Georg Büchner *La mort de Danton* (1835) et les expérimentations scéniques du Viennois Karl Kraus vers 1930 (Dawson, 1999).

⁵ Propos cités dans l'historique du théâtre. [En ligne]. <http://www.theatredelaquarium.net/histoire-de-l-aquarium>. Page consultée le 28 janvier 2016.

⁶ Pour un survol historique du théâtre documentaire, voir Ivernel (2011) et Flicker (2012).

⁷ «Comme une réponse à un monde de plus en plus fictionnalisé et dramatisé, les formes de théâtre contemporain repensent la question du réel et du fictionnel, laissant libre champ au spectateur de concevoir le drame qui n'a pas lieu sur le plateau» (Monfort, 2009. [En ligne]. <https://trajectoires.revues.org/392>. Page consultée le 30 janvier 2017.

registre de la fiction celui de la restitution directe, c'est pour mieux accéder au «réellement réel» (Baglia et Foster, 2005) et le rendre «transparent» (Sarrazac, 2011).

Néanmoins, ces pratiques sont souvent critiquées comme étant naïves ou suspectes et leur prétention à la vérité, utopique. Selon Janelle Reinelt (2009), l'expérience documentaire est liée à la réalité, mais elle n'est pas transparente; en fait, elle est constitutive de la réalité qu'elle (re)cherche. Quant au concept du document, associé par principe aux notions de preuve et de témoignage, il est souvent remis en question: même s'il véhicule la promesse de la vérité (Paget, 1990; Martin, 2006), il n'acquiert son sens qu'à travers son contexte et selon le décodage qu'en fait l'utilisateur.

En ce qui concerne le théâtre documentaire français, il n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'une approche d'ensemble – d'ailleurs, il n'y aurait pas de tradition ni de courant cohérent en France comme, par exemple, en Grande-Bretagne. Ce genre de spectacles demeure, par conséquent, beaucoup moins étudié que ses équivalents britanniques, allemands, étatsuniens et russes, à l'exception de quelques cas célèbres et déjà consacrés⁸. Depuis quelques années, cependant, et grâce à l'ampleur internationale du phénomène, les formes documentaires jouissent d'un regain d'intérêt théorique en France, fait attesté par les colloques, publications, mémoires de master et thèses, séminaires et rencontres sur le sujet, qui commencent à se multiplier, sans pour autant interroger souvent la scène française de l'extrême contemporain. Est-ce parce que les stratégies de l'immédiat y sont présumées sporadiques et isolées?

Or, notre recherche initiale concernant les créations présentées à Paris et en province après 2000 a révélé une croissance progressive des projets documentaires français (Quentin, 2013), ainsi qu'une diversité remarquable dans les démarches et les conceptions artistiques du genre. Nous allons ici analyser trois spectacles, dans le souci de cerner certaines des tendances les plus hétérogènes et les plus récentes.

Il s'agit en principe de spectacles qui s'alignent, soit entièrement, soit en partie, sur la définition générale du format: ils transposent sur scène des événements du présent ou du passé récent et des personnages existants, tout en intégrant dans leur dramaturgie des documents et des discours authentiques: interviews, articles de presse, discours politiques, comptes rendus juridiques, extraits de télévision, photos, archives sonores, tableaux statistiques et autres sources extérieures à l'écriture théâtrale (Paget, 1990; Hamidi-Kim, 2011; Piemme, 2011).

Jean-Paul Wenzel, *Tout un homme*

Si le théâtre documentaire des années 1960 rejetait toute invention (Weiss, 1968), il n'en va pas de même pour la scène française actuelle, qui se donne souvent les libertés d'une écriture plus créative, optant pour des formes mixtes, où s'intègrent inextricablement la fiction, le documentaire et le documenté.

C'est le cas du spectacle de Jean-Paul Wenzel *Tout un homme*, qui retrace la vie de jeunes Algériens et Marocains, venus depuis la fin de la guerre et jusque dans les années 1980 travailler dans les mines de la Lorraine. L'intérêt spécifique de cette création réside principalement dans son contexte et son parcours génétique: dans le cadre d'un projet lancé par les instances de la Lorraine et à la suite d'une commande, Wenzel a écrit un récit-fiction, nourri a) des entretiens menés en Lorraine, en Algérie et au Maroc auprès de mineurs maghrébins par une équipe de sociologues de l'Université de Metz et b) des rencontres qu'il a faites lui-même avec les mineurs au cours de sa résidence d'écriture à Forbach.

Ce livre (Wenzel, 2011) a été adapté pour la scène en 2012 par Wenzel et Arlette Namiand⁹, sous la forme d'un diptyque: «Ahmed, une épopée algérienne» et «Saïd, un rêve marocain»¹⁰. Tous les héros de la pièce sont des personnages inventés mais emblématiques et dans leurs paroles pénètrent et se croisent les voix vraies des travailleurs immigrés rencontrés lors de la recherche. La fluidité ontologico-générique du produit artistique final est habilement élaborée par Wenzel: fictionnalisation et dramatisation sublimisent les ressources documentaires, alors que les petites histoires personnelles – qui pourraient très bien illustrer un reportage ou une enquête sur le sujet dans la presse régionale – se transforment sur la scène en une épopée collective, poétique et touchante.

Il est significatif que cette dramaturgie alchimique ait requis de la part de l'auteur et metteur en scène un travail préalable de chercheur/intervieweur et une phase d'immersion dans le milieu étudié, procédures infodocumentaires adoptées tant par la sociologie que par le journalisme de terrain et le grand reportage. En maintenant le délicat équilibre entre appropriation et affranchissement du réel, Wenzel a su gérer en combiné données informationnelles, montage et

⁸ Par exemple, les pratiques d'Ariane Mnouchkine, le spectacle *Rwanda 94* de Jacques Delcuvellerie (il est français, mais le collectif artistique qu'il a fondé est multinational et siège en Belgique), la dramaturgie de Michel Vinaver (surtout sa pièce *11 septembre 2001*) ou le théâtre «presque documentaire» de Joël Pommerat.

⁹ Il est à noter que Namiand a travaillé comme journaliste dans les revues *Théâtre/Public*, *Art-Press* et *Alternatives théâtrales*.

¹⁰ Le spectacle, production de Dorénavant Compagnie, a été créé au Carreau, Scène nationale de Forbach en mars 2012, suivi d'une première tournée qui s'est achevée en décembre 2012 au Théâtre Nanterre-Amandiers (Paris). Il a été repris en 2014 (du 26 mars au 21 mai) et présenté, entre autres, au Théâtre de l'Union à Limoges et au TNP à Villeurbanne. [En ligne]. http://www.dorenavantcie.com/site/Dorenavant_Cie/Tout_un_homme.html. Page consultée le 28 janvier 2016.

réécriture créative des entretiens, pour optimiser ensuite l'efficacité communicative des récits au moyen des protocoles de la théâtralité: un jeu d'acteur frontal pour l'effet d'adresse directe au public, des musiciens sur le plateau composant des *soundscape*s maghrébines et un dispositif scénique très sobre, pour mieux faire ressortir la dynamique des mots.

Dans sa tentative de reconstituer la mémoire d'une communauté et de la rendre présente dans l'espace social, ce théâtre-témoignage où «tout est fiction, tout est réel» (Monfort, 2009) assume idéalement l'une des fonctions majeures du théâtre documentaire, qui consiste à célébrer les communautés et les groupes réprimés ou marginalisés, mettant en lumière leurs histoires et leurs aspirations (Paget, 2009). Il ne s'agit pas d'un spectacle engagé, dénonciateur ou à quête identitaire, issu des artistes de l'immigration¹¹, mais plutôt d'un hommage; sans entièrement éviter quelques représentations culturelles stéréotypées, il demeure discrètement traversé par la réflexion empathique d'un Français sur la situation postcoloniale, visant «à réparer un oubli qui est aussi un mépris» (Hamidi-Kim, 2011: 95)¹². Wenzel, lui-même d'origine lorraine, évoque également certains liens avec sa propre biographie¹³: la mémoire individuelle se greffe ainsi sur la mémoire collective, autobiographie et histoire récente s'entremêlent¹⁴, alors que le créateur-médiateur, autodocumenté, glisse imperceptiblement vers le statut de personnage implicite de sa propre (non-)fiction.

Nicolas Lambert, *Elf, la pompe Afrique*

Une deuxième catégorie de spectacles exploite la notion du tribunal en tant que source et matrice de l'écriture scénique. Rouvrir des procès et critiquer la justice figure parmi les fonctions fondamentales du théâtre documentaire (Martin, 2006), de telles conceptions s'inscrivent donc a priori dans le sillage du genre. L'idée n'est pas nouvelle: en 1965, après avoir assisté au procès des responsables du camp d'extermination d'Auschwitz, Peter Weiss rédige *L'instruction*, pièce fondatrice de l'esthétique documentaire, alors que le théâtre londonien Tricycle Theatre est réputé à partir des années 1990 pour ses *tribunal plays*, pièces dont la matière brute provient d'enquêtes judiciaires (Finburgh, 2011).

Cette transposition «du parquet aux planches»¹⁵ semble presque naturelle pour Nicolas Lambert, fondateur de la compagnie Un pas de côté, comédien, auteur et metteur en scène: *Elf, la pompe Afrique*, créé en 2004, repris plusieurs fois depuis et encore en tournée en 2016, est le premier volet de sa trilogie *Bleu-blanc-rouge, l'a-démocratie*¹⁶ et traite de «la plus grande affaire de corruption de la Ve République» (Robert, 2006 : 25).

Au printemps 2003, 37 personnes comparaissent devant la justice pour abus de biens sociaux au détriment de la compagnie pétrolière Elf et au profit de partis politiques français ou de dirigeants africains (Robert, 2006). Se faisant passer pour un journaliste, Lambert assiste assidûment aux audiences tenues au palais de justice de Paris pendant quatre mois. Ensuite, dans une pièce basée sur ses notes et structurée en quatre audiences, il retrace les grandes étapes du procès et déroule le fil de ce scandale politico-financier, qui a dévoilé la duplicité, les jeux de pouvoir et les dysfonctionnements de l'État, ainsi que l'attitude de l'Hexagone à l'égard de ses anciennes colonies. Les personnages de la pièce sont le Raconteur (il ouvre et clôt le spectacle) et les véritables protagonistes du procès (juges, avocats et principaux prévenus¹⁷), alors que les dialogues reproduisent presque mot pour mot leurs propos.

L'entreprise de Lambert se présente donc comme un processus artistico-journalistique en trois phases: a) la documentation et le reportage judiciaire¹⁸, qui lui permet d'observer de l'intérieur le système, b) l'écriture (synthèse sélective du matériau recueilli)¹⁹ et c) le travail de plateau (scénographie, mise en scène et jeu du comédien)²⁰. «Il y a peut-être urgence à utiliser la

¹¹ Bien que certains des comédiens soient d'origine maghrébine.

¹² «Les théories postcoloniales [...] postulent un rapport de continuité et/ou d'analogie entre la colonisation passée et le sort présent des immigrés» (Hamidi-Kim, 2011: 94). Il est à noter que l'historien Gérard Noiriel (2009) pointe les contradictions du théâtre qui traite de pareils sujets et qui, tout en jouant un grand rôle dans les stratégies de défense des «minorités», est parfois mis au service de causes politiques diverses.

¹³ Voir *Tout un homme* (dossier de presse, 2014/2012).

¹⁴ Il s'agit d'une autre fonction du théâtre documentaire (Martin, 2006).

¹⁵ [En ligne]. <http://www.unpasdecote.org/les-spectacles-2/elf-la-pompe-afrique-bleu>. Page consultée le 8 décembre 2015.

¹⁶ La trilogie comporte également les spectacles *Avenir radiieux, une fission française* sur l'histoire du nucléaire français et *Le maniement des larmes* sur la politique de l'armement en France.

¹⁷ Loïk Le Floch-Prigent, André Tarallo et Alfred Sirven.

¹⁸ Détail intéressant: l'astuce de Lambert pour entrer dans la salle d'audience comme journaliste constitue la scène introductive de la pièce.

¹⁹ La technique évoque la rédaction des comptes rendus et des moutures journalistiques.

²⁰ [En ligne]. <http://www.unpasdecote.org/Spectacles/BBR/1-a-democratie/note-d'intention.html>. Page consultée le 8 décembre 2015. D'après le dossier de presse (*Elf*, 2014/2005), «quelques interviews et autres autobiographies» ont également été incorporées dans le texte final. De plus, sur le site de la compagnie ainsi que dans l'édition de la pièce (Lambert, 2014) figure la bibliographie utilisée pour l'enquête et la préparation du spectacle. [En ligne]. <http://www.unpasdecote.org/Spectacles/BBR/elf/spectacle/bibliographie-reperes.html>. Page consultée le 8 décembre 2015.

Titolo || La réalité en direct, l'actualité en spectacle (vivant). Les orientations documentaires du théâtre français contemporain
Autore || Zoé Ververopoulou
Pubblicato || «Communication [En ligne]», vol. 34/2, 2017.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 7
Lingua || FRA
DOI || 10.4000/communication.7245

scène comme média», déclare-t-il dans la note d'intention de sa trilogie²¹. Et en effet, déterminé à percer l'opacité de l'affaire et à en explorer la complexité, Lambert offre ici une variante du théâtre *verbatim* (théâtre citation, en français), terme qui désigne à la fois une forme et une technique et qui, évoquant les usages de la citation dans le discours journalistique, renvoie à la recomposition véridique des paroles de divers acteurs sociaux sur le plateau.

Considéré comme un outil démocratique par excellence aussi bien que comme un outil de recherche, ce type de théâtre se propose de faciliter l'accès du grand public à l'information importante, alors que l'une de ses fonctions principales est, justement, d'avertir et de sensibiliser le spectateur sur les scandales contemporains (Hammond et Steward, 2008; Mahut, 2010). Sa popularité repose sur l'idée que le monde réel est aujourd'hui beaucoup plus fascinant que la fiction (Hammond et Steward, 2008) et que les répliques inventées ne pourraient jamais égaler le poids des discours réels. Selon le principe du *verbatim*, l'auteur n'intervient que comme monteur des paroles déjà proférées et son statut serait celui de l'observateur objectif. Or, la citation n'est pas forcément fiable ou garante d'authenticité, dans la mesure où elle requiert la médiation du créateur en tant que locuteur citant. Lambert précise lui-même le degré de son intervention dans la synthèse:

Je me suis autorisé quelques licences [...] mais ce spectacle respecte l'esprit et la lettre du procès. Les propos que je fais tenir au Président du Tribunal peuvent ne pas avoir été tenus par lui mais ici, par un avocat, là par un ou une procureur [...] certaines relances tenues par tel ou tel peuvent avoir été placées dans la bouche d'un des prévenus pour faciliter la fluidité du spectacle mais [cela] ne dénature en rien l'intégrité de leurs discours (*Elf*, dossier de presse, 2014/2005)

Néanmoins, l'originalité du spectacle ne réside pas tant dans le travail de documentation ou d'écriture – qui s'accordent en général avec les codes du courant du *verbatim* britannique – que dans les méthodes de réalisation scénique. Sur un plateau dépouillé, Lambert incarne tour à tour tous les protagonistes du procès, seul devant les spectateurs, dans une sorte de poly-monologue mi-grave, mi-ricanant, spatialement structuré autour d'un objet métonymique: un bidon de pétrole, estampillé du nom de la société Elf²². Comédien protéiforme, il ne se contente pas de calquer les procédures du procès, mais emprunte des éléments à la commedia dell'arte, ainsi qu'à la tradition du griot africain, choix esthétiques qui traduisent sa posture critique à l'égard des mécanismes cachés de l'État français, des phénomènes de corruption et de complicité, des politiques néocoloniales²³. Le spectacle ne dissimule pas sa dimension politique: il a même fait la une du quotidien *Le Monde* (9-10 janvier 2005), alors qu'il a été joué au cours des Nuits Debout en 2016²⁴. Mais, au sein de cette création qui vise à faire comprendre et réfléchir, la chronique des événements fusionne avec leur commentaire, la rigueur documentaire avec le comique sulfureux et le rituel du tribunal avec le *one man show* – ou bien avec le *one citizen show*; c'est justement cet éclectisme de plateau qui élimine la lourdeur de la (dé)monstration factuelle et permet le traitement de graves questions sans point compromettre le plaisir théâtral.

Julien Bouffier, *Les témoins*

Notre spécimen suivant, le projet *Les témoins* de Julien Bouffier créé à Montpellier en 2012, partage avec *Elf* deux ambitions: «provoquer l'intelligence du citoyen dans une république en souffrance»²⁵ et explorer la fonction médiatique du théâtre. Radicalisant le format documentaire, Bouffier a mené avec sa compagnie Adesso e sempre, dont il est le directeur artistique, un travail de près de quatre ans sur les possibilités d'exploitation théâtrale de l'actualité. Méfiant à l'égard du répertoire conventionnel ou classique, qui ne permet pas d'être à la hauteur des questions posées par notre époque (Tackels, 2011), le créateur français réactualise et prolonge la théorie du théâtre documentaire allemand des années 1960: le théâtre doit dénoncer le camouflage, la partialité et la falsification de la réalité auxquels se livrent les médias de masse et agir comme instrument de contreinformation, voire de formation de la pensée politique (Weiss, 1968).

Bouffier souhaite, en fait, que son théâtre parle «de ce qui se déroule dans le monde au moment de sa représentation», qu'il réagisse dans l'immédiat; il réintègre donc «le journaliste dans le travail du dramaturge» (Tackels, 2011:4) et plonge dans l'actualité la plus urgente. Mettant en scène «des citoyens bouleversés par l'état du monde», issu lui-même d'une génération marquée par l'écroulement des idéologies, le régime de la mondialisation et «le diktat de la finance» qui anéantit les valeurs, il vient témoigner de la complexité du réel (Vernis, 2011) faisant du théâtre un média vivant qui, au sein de la surcharge

²¹ [En ligne]. <http://www.unpasdecote.org/Spectacles/BBR/1-a-democratie/note-dintention.html>. Page consultée le 8 décembre 2015. Voir aussi la description du profil de la compagnie de Lambert: «Un pas de côté pour mieux voir, mieux viser. Un théâtre de l'action. Un média.» [En ligne]. <http://www.unpasdecote.org/La-Cie/>. Page consultée le 8 décembre 2015.

²² Le très sobre décor comprend aussi de petits drapeaux français, une vieille balance de marché ambulant (connotation de la justice) et les photos-portraits de trois présidents de la République: Charles de Gaulle, François Mitterrand et Jacques Chirac.

²³ Voir les «actualités» radiophoniques diffusées pendant l'entracte, qui exaltent le rôle de la France dans le développement de ses anciennes colonies. Pour une analyse détaillée des aspects politiques du spectacle, voir Hamidi-Kim (2007).

²⁴ Le 2 mai 2016, place de la République à Paris, suivi les 3 et 4 mai de deux autres volets de la trilogie. D'après Béatrice Hamidi-Kim (2007), il s'agit nettement d'un spectacle «de lutte politique», mais également d'un «brûlot explosif».

²⁵ [En ligne]. <http://www.adessoesempre.com/la-compagnie>. Page consultée le 9 décembre 2015.

Titolo || La réalité en direct, l'actualité en spectacle (vivant). Les orientations documentaires du théâtre français contemporain
Autore || Zoé Ververopoulou
Pubblicato || «Communication [En ligne]», vol. 34/2, 2017.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 5 di 7
Lingua || FRA
DOI || 10.4000/communication.7245

informationnelle qui caractérise l'époque contemporaine, opère le tri de l'information importante et transcende la simple présentation des événements pour favoriser l'approfondissement et l'interprétation critique.

Né à l'occasion des résidences appelées «Sondes» (organisées avec le Centre national des écritures scéniques à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon), le projet à épisodes *Les témoins* prévoit dans un premier temps un travail quotidien sur l'actualité, qui rappelle les *living newspapers* étatsuniens (Dawson, 1999): chaque soir, les membres de la compagnie Adesso e sempre restituent sur le plateau une courte histoire, basée sur les nouvelles du jour; ils appellent ces spectacles, qui imitent la logique des journaux télévisés, les «journaux théâtraux». Dans un deuxième temps, au cours des «sondes» dans divers milieux citoyens (siège de la Société Nationale des Chemins de Fer à Paris²⁶, lycées, etc.), la compagnie organise des actions-interventions sur place et collecte des interviews et des témoignages; c'est ce matériel qui, alternant avec les nouvelles et discours de l'actualité, forme le substrat textuel des *Témoins*, spectacle *in progress* qui évolue et se reconstruit, suivant chaque fois les différents contextes de représentation.

Pour sa mise en scène, Bouffier se sert activement de nouvelles technologies. Il propose trois espaces de jeu, connectés à la fois les uns aux autres et à l'extérieur (via un réseau Wi-Fi), qui rendent simultanément compte de différents points de vue sur une même réalité. Trois groupes de spectateurs assistent chacun à un seul de ces points de vue, demeurant en interaction continue avec l'action théâtrale.

Le premier espace est intitulé *MANIFESTEMENT* et s'offre comme un «petit théâtre de l'info» (*Les témoins*, dossier de presse, 2012): les spectateurs, installés dans une serre blanche face à des écrans, sont confrontés aux images vidéo de l'actualité entre 2010 et 2012 (la réforme des retraites en 2010, le printemps arabe, la crise grecque, la destruction de Fukushima). Le deuxième espace porte le titre *Burn out* et se déroule à l'extérieur de la serre, alors que les spectateurs déambulent tout autour, guidés par les acteurs-témoins grâce à des casques audio. Pour *No Life*, le troisième espace, les spectateurs sont logés dans une serre noire, eux aussi munis de casques audio et avec leur téléphone intelligent allumé pour qu'ils puissent s'en servir pendant le spectacle. Chaque partie du triptyque interroge respectivement l'actualité planétaire ainsi que la spectacularisation de l'information, les milieux du travail et le monde virtuel des réseaux sociaux, tout en stimulant la réflexion sur les rapports entre point de vue et vérité authentique, ainsi que sur la manière d'exister et agir dans notre société média-mondialisée. D'une densité conceptuelle remarquable, marqué par l'investissement des espaces non théâtraux, par la présence des nouveaux médias et une forte interactivité qui transforme le spectateur en témoin, le projet de Bouffier intègre le réel et réciproquement s'intègre en lui²⁷, superposant leurs temporalités et rendant poreuses les frontières entre le théâtre et la cité. Ce n'est pas un hasard si c'est la compagnie Adesso e Sempre qui crée en 2009 à Montpellier le festival international Hybrides, pour accueillir des artistes aux esthétiques transmédiatiques et documentaires. La Biennale des écritures du réel, inaugurée en 2012 à Marseille, est le deuxième festival axé sur les pratiques documentaires, preuve de la prédilection de plus en plus vive des artistes français pour le réel et les enjeux de l'extrême contemporain.

En guise de conclusion

Tirer des conclusions définitives sur l'état de la création documentaire en France serait une vaine ambition, étant donné que le terme décrit un phénomène en cours d'évolution qui, de surcroît, couvre un faisceau de stratégies artistiques très variées. Les trois exemples analysés ci-dessus permettent, cependant, d'énoncer quelques remarques sur les conséquences et les modalités de l'intrusion du réel sur la scène, tout en confirmant le fait que les formes documentaires sont généralement des formes «utiles» (Paget, 2009), sinon pédagogiques.

Docufiction mémorielle et version subjectivée de l'histoire orale chez Wenzel, plateforme d'information civique chez Lambert, théâtre questionnant l'actualité médiatique et littéralement nourri d'elle chez Bouffier, toutes ces créations sont liées à la recherche de repères et de certitudes existentielles, que seuls les faits et l'expérience vécue sont censés garantir à l'homme moderne (Paget, 1990). Dans une tentative de rompre avec l'illusion théâtrale, les conventions du réalisme et les clichés des intrigues fictionnelles, elles réactivent la problématique de la communication théâtrale et se proposent comme lieux d'échange direct avec le public; en témoignent rencontres et discussions postspectacle entre artistes et spectateurs, ce qu'on appelle des «prolongements de plateau». En général défiant et critique à l'égard de l'information officielle et de son homogénéisation par les médias *mainstream*, moins militant et plutôt politique dans le sens large du terme, le théâtre documentaire souhaite intervenir comme interlocuteur actif dans les débats actuels et les affaires de la cité; et même s'il risque parfois de trop simplifier, surévaluer ou manipuler documents et témoignages, il ne cesse de réinterroger le rôle citoyen du théâtre ainsi que ses ressources expressives.

Si le régime scénique de référentialité génère des expériences de réception participatives, il implique également des démarches de travail tout à fait spécifiques: le schéma bipolaire «pièce + mise en scène» est remplacé par celui, plus complexe, d'un projet à phases et de longue durée, qui requiert l'exploration immersive du sujet traité, ainsi qu'une méthodologie et des

²⁶ Dans le cadre du compagnonnage avec le Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine.

²⁷ «Il était nécessaire, selon Bouffier, de ne pas être à côté du réel mais en lui, dans une déclinaison du «vivre ensemble»: Fabriquer ensemble» (*Les témoins*, dossier de presse, 2012).

Titolo || La réalité en direct, l'actualité en spectacle (vivant). Les orientations documentaires du théâtre français contemporain
Autore || Zoé Ververopoulou
Publicato || «Communication [En ligne]», vol. 34/2, 2017.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 6 di 7
Lingua || FRA
DOI || 10.4000/communication.7245

outils journalistiques (documentation, recours aux sources, enquête et reportage, interviews, synthèse de citations), ce qui déstabilise les notions d'auteur et de textualités théâtrales traditionnelles. Il serait peut-être pertinent de parler d'une forme de *journalisme créatif* qui observe et scrute la réalité à fond, mais cherche le sens dans le non-dit des documents et au-delà des circonstances et faits concrets. Oscillant entre montage des fragments du réel, genericité hybride comme chez Wenzel, création totale comme chez Lambert ou insertion du numérique et écriture collective comme chez Bouffier, toutes les démarches d'écriture documentaire relèvent de la dynamique du plateau. Il en émerge une poétique du factuel, épicée sporadiquement d'humour et de musique; c'est justement cet équilibre fragile entre le sérieux et le jeu, entre esprit critique et aspects émotionnels qui semble marquer la physionomie du théâtre documentaire français, qui nuance le didactisme inhérent au genre et rappelle que la vérité de l'art n'est jamais que celle des événements.

Bibliographie

- BAGLIA, Jay et Elissa FOSTER (2005), «Performing the “really” real: Cultural criticism, representation, and commodification in *The Laramie Project*», *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 19(2): 127-145.
- COMPAGNIE ADESSO A SEMPRES (s.d.). [En ligne]. <http://www.adessoesempre.com> [En ligne] <http://www.adessoesempre.com/la-compagnie/parcours-1991-2014> Pages consultées le 9 décembre 2015.
- COMPAGNIE UN PAS DE CÔTÉ (s.d.). [En ligne]. <http://www.unpasdecote.org/les-spectacles-2/elf-la-pompe-afrique-bleu> Page consultée le 8 décembre 2015.
- DAWSON, Gary Fisher (1999), *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of its Content, Form, and Stagecraft*, Westport, Connecticut/London, Greenwood Press.
- DORÉNAVANT COMPAGNIE (s.d.). [En ligne]. <http://www.dorenavant-cie.com> Page consultée le 28 janvier 2016.
- ELF, LA POMPE AFRIQUE (2014/2005), dossier de presse, Paris, Compagnie Un pas de côté.
- FINBURGH, Clare (2011), «“Vérité” ou “mensonge”? Le théâtre politique post-11 septembre en Grande-Bretagne», dans Marion BOUDIER, Simon CHEMAMA, Sylvain DIAZ et Barbara MÉTAISCHASTANIER (coordonnateurs), «Mettre en scène l'événement», *Agôn*, HS 1, mis en ligne le 8 septembre 2011. [En ligne]. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1808> Page consulté le 30 juin 2016.
- FLICKER, Corinne (2012), «Théâtre et document (1870-1945)», dans Claude PÉREZ (dir.), «Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)», *Fabula / Les colloques*, mis en ligne le 15 septembre 2012. [En ligne]. <http://www.fabula.org/colloques/document1734.php> Page consultée le 30 juin 2016.
- HAMIDI-KIM, Bérénice (2007), *Les cités du «théâtre politique» en France, 1989-2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Thèse de doctorat de lettres et arts sous la direction de Christine HAMON SIRÉJOLS, Lyon, Université Lumière Lyon II. [En ligne]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00602438/document> Page consultée le 28 juin 2016.
- HAMIDI-KIM, Bérénice (2011), «Théâtre identitaire ou théâtre universaliste. Quelle critique de la “situation postcoloniale” dans le théâtre documentaire aujourd'hui?», *Mouvements*, 65: 91-105.
- HAMMOND, Will et Dan STEWARD (dir.) (2008), *Verbatim Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, London, Oberon Books.
- IVERNEL, Philippe (2011), «D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions», dans Jean-Marie PIEMME et Véronique LEMAIRE (coordonnateurs), «Usages du “document”. Les écritures théâtrales entre réel et fiction», *Études théâtrales*, 50: 13-25.
- JOINNAULT, Brigitte (2011), «Le théâtre-document d'Antoine Vitez», dans Jean-Marie PIEMME et Véronique LEMAIRE (coordonnateurs), «Usages du “document”. Les écritures théâtrales entre réel et fiction», *Études théâtrales*, 50: 42-47.
- KEMPF, Lucie et Tania MOGUILEVSKAIA (dir.) (2013), *Le théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine.
- LAMBERT, Nicolas (2014), *Elf, la pompe Afrique*, Paris, L'Échappée.
- LES TÉMOINS (2012), dossier de presse, Montpellier, Compagnie Adesso a sempre.
- LESCOT, David (2007), «“Un détour, quitte à s'égarer” (entretien avec Olivier Neveux)», dans Geneviève JOLLY (dir.), *Le réel à l'épreuve des arts. L'écran, la rue, la scène*, Paris, L'Harmattan, p. 47-60.

Titolo || La réalité en direct, l'actualité en spectacle (vivant). Les orientations documentaires du théâtre français contemporain
Autore || Zoé Ververopoulou
Pubblicato || «Communication [En ligne]», vol. 34/2, 2017.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 7 di 7
Lingua || FRA
DOI || 10.4000/communication.7245

- MAHUT, Jérémy (2010), «*Figuration du pouvoir politique dans le théâtre verbatim*», *Raison publique*, mis en ligne le 18 mai 2010. [En ligne]. <http://www.raison-publique.fr/article271.html> Page consultée le 29 juin 2016.
- MARTIN, Carol (2006), «*Bodies of evidence*», *TDR: The Drama Review*, 50(3): 8-15. DOI: 10.1162/dram.2006.50.3.8
- MONFORT, Anne (2009), «*Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique*», *Trajectoires*, 3. [En ligne]. <http://trajectoires.revues.org/392> Page consultée le 24 juin 2016.
- NOIRIEL, Gérard (2009), *Histoire, théâtre et politique*, Marseille, Agone.
- PAGET, Derek (1990), *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*, Manchester, Manchester University Press.
- PAGET, Derek (2008), «*New documentarism on stage: Documentary theatre in new times*», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 56(2): 129-141. DOI: 10.1515/zaa.2008.56.2.129
- PAGET, Derek (2009), «*The "broken tradition" of documentary theatre and its continued powers of endurance*», dans Alison FORSYTH et Chris MEGSON (dir.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, New York, Palgrave Macmillan, p. 224-238.
- PICON-VALLIN, Béatrice (2010), «*La création collective au Théâtre du Soleil*», *L'Avant-scène théâtre*, 1er juillet, 1284-1285, p. 86-97.
- PIEMME, Jean-Marie (2011), «*Préface*», dans Jean-Marie PIEMME et Véronique LEMAIRE (coordonnateurs), «*Usages du "document". Les écritures théâtrales entre réel et fiction*», *Études théâtrales*, 50: 9-10.
- QUENTIN, Anne (2013), «*Politique contre poétique: le théâtre documentaire*», *La Scène*, 73: 44-45.
- REINELT, Janelle (2009), «*The promise of documentary* » dans Alison FORSYTH et Chris MEGSON (dir.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, New York, Palgrave Macmillan, p. 6-23.
- ROBERT, Anne-Cécile (2006), «*Elf, une affaire d'État*», *Le Monde diplomatique*, janvier, p. 25. [En ligne]. <http://www.monde-diplomatique.fr/2006/01/ROBERT/13105> Page consultée le 29 juillet 2016.
- SAISON, Maryvonne (2010/1998), *Les théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2011), «*Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur*», dans Jean-Pierre SARRAZAC, Catherine NAUGRETTE et Georges BANU (dir.), «*Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*», *Études théâtrales*, 51-52: 13-25.
- SOLIS, René (1999), «*"Requiem pour Srebrenica", un spectacle choc d'Olivier Py. Un cri pour la Bosnie*», *Libération*, 22 janvier. [En ligne]. <http://next.liberation.fr/culture/1999/01/22/requiem-pour-srebrenica-un-spectacle-choc-d-olivier-pyun-cri-pour-la-bosnie-requiem-pour-srebrenica-26> Page consultée le 29 juillet 2016.
- TACKELS, Bruno (2011), «*Où étiez-vous le 11 septembre 2001?*», dans *Le théâtre est-il un média?*, Montpellier, publication du festival Hybrides 3, p. 3-6.
- THÉÂTRE DE L'AQUARIUM, (s.d.). [En ligne]. <http://www.theatredelaquarium.net> Page consultée le 28 janvier 2016.
- THÉÂTRE DE LA BASTILLE (s.d.). [En ligne]. <http://www.theatre-bastille.com/le-theatre/desmiettes-dhistoire#saisons-1987-2000> Page consultée le 28 janvier 2016.
- TOUT UN HOMME (2014/2012), dossier de presse, Paris, Dorénavant Compagnie.
- VERNIS, Dominique (2011), «*Des mélanges qui carburent*», dans *Le théâtre est-il un média?*, Montpellier, publication du festival Hybrides 3, p. 11-12.
- VINAVER, Michel (1998), *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche Éditeur.
- WEISS, Peter (1968), «*Notes sur le théâtre documentaire*», dans *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, p. 7-15.
- WENZEL, Jean-Paul (2011), *Tout un homme*, Paris, Éditions Autrement, Coll. «Littératures».