



THÉÂTRE DE CORNOUAILLE

CENTRE DE CRÉATION MUSICALE // SCÈNE NATIONALE DE QUIMPER

Pour une approche du théâtre documentaire

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SAISON 2011-2012

Dossier réalisé par Laurence Périn
conseiller relais pour les enseignants en collaboration avec le Théâtre de Cornouaille

CONTACTS

DAVID GUYARD Chargé des actions éducatives | david.guyard@theatre-cornouaille.fr

LAURENCE PÉRIN Conseiller relais pour les enseignants | laurence.perin@theatre-cornouaille.fr

THEATRE DE CORNOUAILLE CENTRE DE CRÉATION MUSICALE - SCÈNE NATIONALE DE QUIMPER // DIRECTION FRANCK BECKER
1 ESPLANADE FRANÇOIS MITTERRAND -29337 QUIMPER CEDEX

BILLETTERIE EN LIGNE

SAISON 2011-2012 // ACCUEIL BILLETTERIE 02 98 55 98 55 // contact@theatre-cornouaille.fr

WWW.THEATRE-CORNOUAILLE.FR

Pour une approche du théâtre documentaire

1. Éléments pour une définition sommaire

A/ La question de l'illusion au théâtre

Il s'agit d'une question toujours déterminante dans le théâtre occidental : la nécessaire acceptation par le public de la « vérité » de ce qui est montré sur la scène, les conventions propres à créer cette acceptation, la « feintise » du jeu de l'acteur ont fait l'objet de nombreuses réflexions, de PLATON à BRECHT, en passant par SHAKESPEARE, DIDEROT ou MUSSET.

L'illusion théâtrale : Une convention passée avec le spectateur

« Ce trou à coq peut-il contenir les vastes champs de la France ? Pouvons-nous entasser dans ce cercle de bois tous les casques qui épouvantaient l'air à Azincourt ? (...) Permettez que nous mettions en oeuvre les forces de vos imaginations... Suppléez par votre pensée à nos imperfections. Divisez un homme en mille, et créez une armée imaginaire... Figurez-vous quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez imprimer leurs fiers sabots dans la terre remuée. Car c'est votre pensée qui doit ici parer nos rois et les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les temps et accumulant les actes de plusieurs années en une heure de sablier. »

Shakespeare, *Henry V* - Prologue, le chœur.

Vraisemblance et fiction consentie

Au théâtre, le spectateur signe un pacte tacite : en s'installant dans son fauteuil face à la scène, il accepte qu'un acteur disparaisse devant son personnage, qu'un décor soit le lieu qu'il représente, que la scène qui lui est présentée derrière le quatrième mur prenne la consistance d'une réalité. Moyennant la vraisemblance des situations qu'on lui donne à voir, il accepte de croire, pendant le temps du spectacle, à l'existence de ce qu'on lui montre et lui fait ressentir, sans pour autant oublier qu'il assiste à un spectacle. Et ce, quelles que soient l'intensité et la vérité de ce qu'il éprouve.

La nature fictionnelle du théâtre n'est généralement pas dissimulée. Au fil des époques, l'entrée en spectacle a souvent été elle-même ritualisée (la magnificence étudiée du lieu théâtre, les trois coups du théâtre de boulevard, le lever du rideau...) pour marquer le passage du réel de la vie au pseudo-réel de la scène. Le cérémonial (dans certaines propositions de théâtre de rue, par exemple) peut parfois laisser place à un moment de latence pendant lequel le spectateur ignore encore qu'il assiste à un spectacle, mais cette mise au point finit toujours par survenir. Le théâtre, pour être théâtre, doit énoncer sa nature.

B/ Que serait-ce donc qu'un théâtre « documentaire » ?

Le document est une référence explicite au réel. Il constitue une trace, un témoignage du factuel.

L'appellation « théâtre documentaire » relève donc du paradoxe : comment articuler théâtre, genre fictionnel par essence et documentaire, forme qui revendique l'objectivité ?

En fait, cette question n'est pas propre au théâtre ; ainsi les récits *Marbot. Une Biographie* de Wolfgang HILDESHEIMER, *Récit d'un naufragé* de Gabriel GARCIA MARQUEZ, ou *Un tombeau pour Boris Davidovitch* de Danilo KIS, par exemple, ont suscité réactions et commentaires enflammés par ce statut ambigu : la véracité du propos de chacune de ces œuvres, prétendant énoncer des faits authentiques relatifs à des personnes, et non mettant en scène des personnages dans des situations fictives ou empruntant tant à la réalité que leur statut fictionnel passe inaperçu, se pose comme un problème, inférant à la fois avec la qualité et la légitimité du texte.

- Dans *Récit d'un naufragé*, G. GARCIA MARQUEZ (1955) relate les dix jours de dérive, au gré des courants et des pensées, de Luis Alejandro Velasco, seul rescapé d'une catastrophe maritime, à savoir la disparition en mer de huit marins d'un destroyer colombien lors d'une tempête. L'histoire est couverte abondamment par la presse et Gabriel GARCIA MARQUEZ, journaliste, va y consacrer toute une série d'articles basés sur le témoignage direct que lui fera le naufragé de ces événements, mais il intègre à son propos des procédés d'écriture qui transforment le témoignage d'une longue et monotone attente de dix jours en un récit haletant, aux rebondissements savamment distillés, calibré pour une lecture feuilletonesque, centré sur les sentiments et le ressenti de Velasco, à la fois narrateur et personnage de sa propre histoire. GARCIA MARQUEZ romancier travaille à la dramatisation du récit, à sa dimension symbolique, sans pour autant que GARCIA MARQUEZ journaliste s'efface. L'histoire de Velasco amènera d'ailleurs à dénoncer un scandale nié par les autorités : le destroyer convoyait en fait une cargaison interdite d'électroménager dont le mauvais arrimage conjugué au roulis avait vraisemblablement provoqué la disparition des marins.
- *Marbot. Une biographie*, de Wolfgang HILDESHEIMER (1982) raconte le destin d'un brillant critique d'art pourtant méconnu de la première moitié du XIX^{ème} siècle. Un concours de circonstances fait passer ce texte pour une biographie « authentique », celle de cet Andrew Marbot qu'HILDESHEIMER a en fait inventé de toutes pièces, bien qu'il situe son récit dans un contexte culturel et historique parfaitement conforme à la réalité établie par les historiens, récit auquel il adjoint un paratexte finement documenté (index, notes) ce qui nourrit l'illusion du personnage. La non reconnaissance du statut fictionnel de ce texte fait échouer le projet de son auteur, un peu comme une parodie dont le lecteur ne reconnaîtrait pas la dimension parodique.
- *Un tombeau pour Boris Davidovitch* de Danilo KIS (1979) propose une démarche différente : il s'agit pour son auteur de dénoncer l'horreur, d'évoquer de véritables situations ou de véritables personnes (révolutionnaires et autres militants communistes victimes de la répression stalinienne) en recourant à la fiction et aux procédés littéraires pour souligner le caractère exemplaire de chacun de leurs destins et attribuer à chacun le statut et les caractéristiques d'un personnage. Se pose dès lors la question du droit pour un auteur à disposer des faits, des indices factuels, et

des êtres à sa convenance... L'auteur s'arroge ici explicitement ce droit. Après tout, tout récit est une appropriation, donc une forme de détournement du réel, lequel est indicible : *Un tombeau pour Boris Davidovitch* est un écrit de contre-propagande plein d'ironie, dans lequel D. KIS fait ostensiblement le choix d'instrumentaliser des personnes, dont il fait ses créatures et qu'il mue en héros, en vertu de l'idée que la littérature se doit de corriger l'Histoire et de conférer un sens aux faits. L'Histoire, par sa véracité, devient ainsi la substance qui donne chair aux personnages. Inversement, D. KIS peut aussi conférer un caractère authentique à des faits fictifs par le recours à une écriture « documentaire ». Ces deux principes d'écriture contraires mêlés se confortent mutuellement.

Remarque : l'essor des écrits (critiques) basés sur des témoignages coïncide avec l'avènement de l'ethnologie (*Tristes Tropiques*, Claude LEVI-STRAUSS, 1955) et des techniques d'enregistrement direct, dans les années 1950 : la présence et surtout la « permanence » de voix « vraies » renforcent le crédit du témoignage lui-même. Le théâtre documentaire, par le recours à la vidéo, aux enregistrements audio, etc. utilise aussi ce procédé de validation.

Quelques autres exemples de récits utilisant le témoignage authentique :

La biographie d'un Tzotzil, de R. POZAS, 1952

Les enfants de Sanchez, autobiographie d'une famille mexicaine, O. LEWIS, 1961

Esclave à Cuba. Biographie d'un Cimarron... de M. BARNET, 1966

La collection « Terre Humaine » aux Editions Plon, initiée par Jean MALAURIE en 1955, et qui compte à cette heure 27 ouvrages...

Il est également à noter que ces textes narratifs ont souvent une dimension critique et que l'équivoque de leur statut concourt à créer des réactions vives chez le lecteur, interpellé par une dénonciation (la « vérité » officielle battue en brèche par G. GARCIA MARQUEZ, dans les circonstances pour le moins douteuses de la disparition des marins colombiens), mais parfois aussi un certain malaise s'il se sent floué par cette forme de « manipulation ».

Aujourd'hui, avec la vogue de textes qui se revendiquent à la marge, la frontière entre vrai et vraisemblable occupe moins l'esprit des lecteurs (ces textes disent ce qu'ils sont : autobiographie fictive, auto-fiction... par exemple) et, surtout, la question de la valeur littéraire d'un texte narratif n'est plus attachée à cette problématique.

Reste une donnée essentielle qui peut expliquer que les genres narratifs aient absorbé une ambiguïté que le théâtre peut plus difficilement accepter : la présence, dans le récit, d'un narrateur, médiateur qui pose le statut du texte et les conventions de lecture.

D'autres exemples, dans des champs très différents, peuvent nourrir la réflexion autour du rapport entre vérité de l'Histoire et relation de l'Histoire. Il s'agit toujours de raconter une histoire (ou l'Histoire)...

On pourra évoquer par exemple certaines œuvres plastiques, comme le *Mémorial pour les Juifs assassinés d'Europe*, de Peter EISEMANN, vaste champ de 2700 blocs de béton à Berlin, qui se présente comme une « œuvre documentaire » : représentation plastique artistique, sans aucune référence explicite autre que son nom, qui par la symbolique de son emplacement (entre la porte de Brandebourg et le site du palais du Reichstag, siège du pouvoir fasciste, qui fut détruit lors d'un incendie en 1933) et de sa configuration (les blocs de béton sombre évoquent des stèles, par leur taille, leur forme, leur agencement) se veut témoignage historique autant qu'œuvre.

A l'opposé de la représentation artistique, et dans un tout autre domaine, on pourra citer le docu-fiction, genre auquel sa démarche et sa dimension pédagogiques assurent un succès grandissant. Le recours à la fiction par la narration et l'incarnation de personnages constitue

un media efficace et donne une lisibilité et une accessibilité nouvelle à l'Histoire. Étonnamment, cette vulgarisation n'interdit pas une approche relativement complexe et subtile des événements.

Le théâtre documentaire relève tout à la fois de ces divers aspects : la prétention à la « vérité » du témoignage, la démarche pédagogique et/ou critique, et la dimension artistique au travers d'une mise en scène. En effet, là où l'auteur du récit documentaire élaborera la narration (instances énonciatives, point de vue, construction d'un schéma et d'un ordre narratif...), le metteur en scène fera lui aussi des choix qui conditionneront la réception de son spectacle...

L'appellation « théâtre du réel » révèle toute la force et l'équilibre fragile de ce théâtre-là : parce qu'il est représentation vivante, en temps réel, et qu'il suppose un contact immédiat et fort avec ses récepteurs.

2. Un peu d'histoire / Théâtre documentaire et genres parents

En 1835, Georg BÜCHNER, dans *La Mort de Danton*, s'appuie sur *L'Histoire de la Révolution française* de THIERS et en intègre même des passages dans sa pièce ! A partir de quand peut-on parler de théâtre documentaire ?...

A/ Le drame historique à l'origine d'un théâtre politique

Les sujets historiques et politiques traversent le théâtre depuis les comédies et les tragédies antiques. Pour autant, parler d'un théâtre historique suppose une véritable conscience historique de l'évolution du monde, dont l'émergence est beaucoup plus récente et qu'amorce le drame élisabéthain.

Il faudra cependant encore attendre le XIX^{ème} siècle pour que l'histoire cesse d'être d'abord le cadre vraisemblable de la fable (ex : les tragédies de RACINE). Le drame historique préfigure réellement ce que l'on entendra comme théâtre politique quelques décennies plus tard, dans le sens où il s'appuie sur l'histoire et sur l'actualité politique et utilise des documents authentiques.

Les dramaturges du XIX^{ème} siècle (re)découvrent le théâtre élisabéthain au travers de Philip MARLOWE et bien sûr SHAKESPEARE et y découvrent une manière différente d'envisager le matériau qu'est l'histoire. L'avènement du drame romantique, avec Victor HUGO et Alfred de MUSSET, marque l'inscription du fait historique comme sujet premier de l'œuvre théâtrale, induisant aussi la recherche d'une grande authenticité historique, une fidélité nécessaire à l'adhésion du public. Ainsi les auteurs s'attachent-ils à la restitution minutieuse d'événements et les documents authentiques commencent à être évoqués - voire littéralement cités – dans les œuvres (ex : *La Mort de Danton*, Georg BÜCHNER)

Ce théâtre souffre toutefois de ne pas vraiment trouver ni son public, décontenancé par le choix de sujets parfois trop immédiats et scandaleux par leur contemporanéité, ni ses codes de représentation scénique (inadéquation entre les conventions théâtrales de l'époque, avec ses décors très lourds, le principe d'un théâtre d'idées). Il se « réduit » bientôt aux pièces conçues pour n'être pas jouées (A. de MUSSET, A. de VIGNY) ! Paradoxe d'un théâtre qui, à vouloir trop toucher au réel, en perd sa capacité à exister devant un vrai public...

B/ Les théâtres politiques

Le théâtre politique des années 20, sous l'impulsion d'Erwin PISCATOR, replace le rapport entre dramaturge et public au cœur de l'œuvre. Celle-ci est mise au service d'un débat d'idées, qui prime désormais sur toute considération d'ordre esthétique.

Les conceptions qui régissent le théâtre occidental du XIX^{ème} siècle, et qui veulent que les situations soient incarnées par des personnages sont évacuées, au profit de considérations générales, le héros et l'individu disparaissent dans la perspective marxiste.

L'actualité y prend une marge part, notamment par le biais de documents (extraits cinématographiques, articles de presse, rapports divers, outils de communication et de propagande...) cette dense matière première est organisée, montée pour servir un propos véhément, relayé par des dispositifs scéniques inventifs, qui happent le spectateur et le retiennent à tout prix, parfois avec une certaine brutalité.

Un nouveau rapport au public est instauré : ce théâtre revendique une mission sociale : éduquer, édifier, faire participer le spectateur. A ce titre, il s'arroge le droit d'utiliser la manière forte. Ce principe se retrouve, à des degrés divers, dans le théâtre populaire, le théâtre total, et surtout dans le théâtre d'agit-prop, qui en est une forme radicalisée. Il est d'autant plus efficace qu'il privilégie la simplicité des dispositifs scéniques, du langage, des décors, des costumes et vise à une appréhension immédiate grâce à la proximité créée entre les situations vécues par les spectateurs et celles qui sont interprétées par les acteurs.

Le théâtre peut alors aussi devenir un lieu d'expérimentation pour le spectateur, invité à vivre les situations « de l'intérieur » et plus seulement à assister à leur représentation. Se dessine dès lors une nouvelle fonction par la pratique théâtrale, notamment initiée par Augusto BOAL et son « théâtre de l'Opprimé » qui propose au spectateur de jouer lui-même des situations proches de son propre quotidien, et de mettre ainsi en évidence la réalité de son aliénation sociale.

Les limites de ces théâtres militants sont celles de l'appropriation de sujets polémiques et celles du statut de ce que l'on entend par « œuvre » : un public qui partage les convictions ou du moins entend les revendications du dramaturge est plus ou moins acquis, mais on ne peut pas en dire autant d'un public de théâtre plus « conventionnel », qui attend un spectacle, une création artistique, avant une démonstration civique et qui ne trouve pas forcément son compte dans ces formes de théâtre-là.

Les formes parentes du théâtre politique évoluent vers un public plus large au fil du XX^{ème} siècle. Délaissant progressivement le propos ouvertement politique et militant, elles privilégient une approche plus mesurée, plus sociale, plus humaine des questions d'ordre politique, et viennent chercher dans ce rapport plus pédagogique avec le public un dialogue plus juste. Le spectateur y est placé en situation de réflexion et invité à se forger une conviction. Là encore, les documents authentiques sont autant d'arguments, intégrés au propos du dramaturge pour servir sa démonstration.

C/ Le « théâtre documentaire »

C'est Peter WEISS, en 1965, qui, avec sa pièce *L'Instruction*, énonce l'idée d'un « théâtre documentaire ».

Cette pièce évoque le procès de plusieurs responsables du camp d'extermination d'Auschwitz qui s'est tenu à Francfort en 1964, auquel la presse allemande a largement fait écho à l'époque, et auquel Peter WEISS a assisté.

Son idée consiste à restituer les témoignages aussi directement que possible, dans toute leur vérité. Cette approche radicale a pour but de livrer une réalité dépouillée d'intention, d'explication, ou d'un quelconque filtre.

Se succèdent donc en onze chants les interventions cliniques des protagonistes du procès, qui dessinent progressivement, implacablement l'horreur du camp, répondant à l'idée directrice de l'auteur, théorisée dans *Notes sur le théâtre documentaire* (1967) : « Plus le document est insoutenable, et plus il est indispensable de parvenir à une vue d'ensemble, à une synthèse. Le théâtre documentaire affirme que la réalité, quelle que soit l'absurdité dont elle se masque elle-même, peut s'expliquer dans le moindre détail. »

Bien sûr, la collecte de ces textes, leur sélection, leur agencement (même chronologique) constituent déjà autant de choix opérés par Peter WEISS, et sa démarche, quelque radicale qu'elle soit dans l'esprit, aboutit à une présentation dramaturgique, fatalement distincte de la réalité des faits.

Apparaît ici la difficulté pour un metteur en scène, qui va, à son tour, apporter une inévitable lecture personnelle, de s'emparer d'un tel texte, de représenter le théâtre documentaire. On lira avec profit le commentaire qu'en fait Jean-Michel Rivinoff lorsqu'il monte la pièce en 2006.

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LInstruction-Oratorio-en-11-chants/ensavoirplus/>

Le théâtre documentaire emprunte ainsi régulièrement la forme d'une enquête ou d'un procès, qui font se succéder témoignages et points de vue.

D/ Le « teatro-narrazione »

Le teatro-narrazione est né en Italie dans les années 90, sous plusieurs impulsions conjuguées : d'abord le renouveau, depuis les années 70, d'un théâtre narratif héritier de la tradition médiévale, mettant en jeu un acteur unique, porteur d'une parole empreinte de bon sens et d'ironie populaire, critiquant de manière plus ou moins mordante le pouvoir en place au travers d'anecdotes ; ensuite des conséquences notoires de la crise morale et politique qu'a connue l'Italie au même moment.

Il s'agit d'un théâtre qui opte pour la simplicité, dans les décors, la lumière, le jeu, les costumes, concentrant ainsi l'attention sur l'acteur et sa seule parole.

La notion de personnage est estompée. Autant que possible, elle va même jusqu'à disparaître, empêchant toute identification, encore une fois pour mettre le récit et la thèse du dramaturge en valeur.

E/ Le théâtre verbatim

Il s'agit d'une déclinaison initialement et essentiellement anglaise, apparue dans les années 90, qui associe à la forme théâtrale une démarche journalistique. La construction et la tension dramatique naissent du montage de témoignages authentiques qui se répondent.

Le premier postulat de ce théâtre est précisément la revendication de l'authenticité : tout ce qui y est énoncé, dit-on, est authentique. Les documents en sont à la fois le matériau et la caution. Par principe, le dramaturge se défend de donner une orientation à ceux-ci. La construction d'une signification serait inhérente aux documents-mêmes.

Cette rupture assumée avec l'illusion théâtrale conduit à réfléchir à la définition et aux fonctions du théâtre : art de la (re)présentation ? destiné à édifier, à émouvoir, à rendre sensible une esthétique ?...

Cette forme théâtrale, par la place prépondérante qu'elle fait à l'actualité et sa diffusion invite aussi à une réflexion sur l'information et la manière dont elle donnée à voir et à entendre par les médias : prélèvement, sources, choix, objectifs, angle de présentation, public cible, organisation du propos, adjonction de matériaux à titre illustratif ou argumentatif, moyens de diffusion, moyens de réception...

F/ En guise de conclusion...

Le théâtre documentaire se réclame aujourd'hui de l'appellation « théâtre du réel ». Cette dénomination opère une synthèse absolue de ses caractéristiques paradoxales et traduit les inflexions connues tout au long de son évolution : l'affranchissement progressif des conventions de représentation du théâtre occidental classique, le dépassement de l'Histoire comme principe signifiant, la prise de distance par rapport au débat d'idées politique, l'instauration d'un dialogue neuf avec le public par l'ancrage dans sa vie, dans sa réalité.

3. Pistes pour aborder les spectacles de la saison

En marge de questionnements élaborés à partir des textes de présentation de chacun des spectacles, de leur titre, de leur genre, de la distribution qui les intéresse, des visuels, du parcours des artistes, de la consultation de sites, d'articles de presse et autres sources d'information... les pistes suivantes ont pour objet de permettre une approche du théâtre documentaire, ou théâtre du réel...

Préalable à tous les spectacles

Qu'est-ce que le théâtre ? Quelle définition pouvez-vous en proposer ?

Qu'évoque pour vous le mot « documentaire » ?

Quel rapport établissez-vous entre théâtre et réel ? entre réel et représentation ?

Comment comprenez-vous le mot « représentation » (au théâtre, et plus généralement) ?

Qu'attendez-vous du théâtre ? Quelles sont les fonctions du théâtre ?

Le théâtre peut-il représenter le réel ? Pourquoi ? Quel(s) intérêt(s) y verriez-vous ? Ne le peut-il pas ? Pourquoi ?

Le théâtre doit-il représenter le réel ? Pourquoi ? Quel(s) intérêt(s) y verriez-vous ? Ne le doit-il pas ? Pourquoi ?

Comment comprenez-vous l'appellation « théâtre documentaire » ?

Comment imaginez-vous l'inclusion du réel dans le théâtre (références à l'Histoire, à la culture, au quotidien...) ? Quel(s) intérêt(s) y verriez-vous ? Par quels moyens (photographies, vidéos, documents sonores, objets divers, etc.) ?

Pour chacune des représentations de théâtre documentaire, plusieurs grands champs peuvent être explorés :

- le contexte historique, culturel et social de l'univers évoqué
- les moyens d'expression que le réel convoque sur le plateau
- le rapport parfois très personnel qu'entretiennent les interprètes avec les faits évoqués
- la mise en scène
- le montage des différents documents

Photo Romance
Linah Saneh, Rabih Mroué

1/ le Liban :

Comment son histoire tumultueuse « explique » ce qu'il est aujourd'hui,

La manière dont les crises et les situations de guerre durable, notamment, façonnent les individus,

La place prise par les questions politiques dans le quotidien,

Le statut social des femmes dans ce pays, dans ce contexte...

2/ les moyens d'expression et les traces :

Le texte de présentation du spectacle évoque « un dialogue entre photos, cinéma, musique, politique, fiction et réalité ». Il sera intéressant de réfléchir à la nature des supports énoncés, à ce qu'ils évoquent, au lien qu'ils entretiennent avec le propos du spectacle, à la fonction qu'ils peuvent remplir, au rapport qu'ils ont au réel...

Le film d'Ettore Scola, *Une Journée particulière*, duquel le spectacle est inspiré, pourra faire l'objet d'un visionnage et d'interrogations en regard.

Le parallèle pourra aussi être établi après le spectacle, ce qui permettra de réfléchir à la représentation particulière du réel que propose le théâtre.

On s'interrogera sur le sens à donner au titre du spectacle, avant de le voir, et après l'avoir vu...

Mi vida después
Lola Arias

1/ L'Argentine :

La situation de l'Argentine dans les années 70-80, ce qui est advenu depuis,

La manière dont les crises et les situations de dictature, ou de guerre durable, notamment, façonnent les individus,

La place prise par les questions civiques et politiques dans le quotidien,

Les traces que laissent les crises dans l'inconscient collectif, et dans l'histoire de chacun... on mettra l'accent sur les questions, multiples, énoncées dans le texte de présentation.

2/ les moyens d'expression et les traces :

Le texte inventorie une longue liste de marqueurs du réel : « objets, textes, photographies, enregistrements, vidéos, lettres... » dont on pourra chercher à préciser la nature et le sujet, et à la manière dont ils interviennent dans le spectacle (parce qu'ils convoquent le souvenir, parce qu'ils font l'objet d'une transmission, parce qu'ils font l'objet de questions et d'explications, parce qu'on les cherche, parce qu'ils sont devenus des symboles, parce qu'ils ont acquis un pouvoir...)

<http://www.lolaarias.com.ar/>

Tagfish
Yves Degryse, Bart Baele, Collectif Berlin

1/ l'histoire, la « biographie » d'un lieu :

La vallée de la Ruhr, son contexte socio-géographique,

La post-industrialisation (indépendamment de toute considération géographique, à mettre en relation, par exemple, avec les difficultés vécues par les charbonnages du nord de la France, ou, plus actuelles, celles connues par la sidérurgie lorraine).

Le devenir d'un secteur touché par un changement radical de société (crise de l'emploi, déplacement ou cessation de l'activité industrielle, mais aussi création d'une zone d'emploi) questions à mettre en relation avec l'actualité

La recherche d'exemples concrets, pour marquer l'impact considérable sur la société dans son ensemble et sur le quotidien de chacun

La place de l'économie majeure dans la vie des citoyens ordinaires

Une ville, un lieu perçu comme un personnage, pour raconter la vie de ceux qui y vivent

2/ les moyens d'expression et les traces :

D'autres moyens artistiques pour témoigner de l'histoire de villes et de modifications sociales les concernant ? (par exemple, la chanson de Jacques Bertin *A Besançon* : «Est-ce qu'on fait des vers avec l'actualité immédiate... »)

La confrontation de points de vue, l'argumentation, la rhétorique...

Recherche des idées probables défendues par chacun des protagonistes, selon leur fonction

Une fausse confrontation pour servir un débat vrai ?

Les motivations de l'entourage du promoteur du projet, qui a permis que les négociations soient filmées ?

Un spectacle sans acteur sur le plateau ?

Le sens de la scénographie choisie (remarque : la compagnie a expérimenté d'autres dispositifs scéniques dans des spectacles antérieurs : écrans placés en îlots autour desquels les spectateurs peuvent s'asseoir ou déambuler, agencements frontaux...) Comment interpréter ce choix ? Qu'induiraient d'autres choix scénographiques ?

La question de l'absent(e) au théâtre : comment est-il(elle) rendu(e) cependant tangible ?

<http://www.berlinberlin.be/>

<http://www.facteursdimages.com/spip.php?rubrique925>

<http://www.ledevoir.com/culture/theatre/324320/bonanza-ville-fantome> (autour de *Bonanza*, spectacle du cycle précédent, *Holocène*)

Piscine [pas d'eau]

Mark Ravenhill, Thomas Jolly, La Piccola Familia

1/ L'œuvre de Nan Goldin, les « Five of Boston »

Recherche autour de la production artistique (histoire, thèmes abordés, techniques, significations...)

La notion d'interculturalité : ici l'art photographique, qui vient nourrir le théâtre... Recherche d'autres exemples

2/ les moyens d'expression et les traces :

Le rapprochement (effectué et souligné par Thomas Jolly) entre les personnages et leurs interprètes : quelle place pour chacun ? où se situe le point de contact entre les uns et les autres ? pourquoi ?

L'intention poursuivie par un metteur en scène, un acteur, au travers de ce genre d'expérience théâtrale et humaine, distincte du montage plus habituel (?) d'un spectacle

L'inscription du projet artistique dans un ensemble qui englobe un avant et un après (voir note d'intention)

Le texte et sa singularité (pas de parole affectée, pas de personnage identifié, pas de point de vue, langue)

Le lien entre narration et dramaturgie

La question de l'absent(e) au théâtre : comment est-il(elle) rendu(e) cependant tangible ?

<http://www.lapiccolafamilia.fr/>

Occupe-toi du bébé Dennis Kelly, Olivier Werner

1/ la pièce

Dans le théâtre documentaire, plus que le sujet lui-même, souvent considéré comme cas exemplaire, le véritable propos de la pièce est le rapport entretenu par le théâtre avec la réalité.

Dans *Occupe-toi du bébé*, ce principe est manifeste : de l'histoire sans doute faut-il plus retenir et observer davantage le traitement du sujet que le sujet lui-même.

On lira à cette fin les entretiens que Dennis Kelly a accordés à Aleks Sierz et Patricia Benecke, dans le dossier du spectacle, pour mettre en lumière la notion de montage de l'information, ainsi que le rôle prépondérant des médias dans la construction d'une « vérité ».

Lecture du texte ou d'extraits du texte de la pièce, de la liste des personnages, des articles de présentation, de la note d'intention du metteur en scène, d'éléments relatifs à l'auteur, au metteur en scène, à la compagnie...

<http://www.colline.fr/occupe-toi-du-bebe.html>

Lecture d'images, des visuels du spectacle, des extraits vidéo...

http://www.theatre-cornouaille.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=613&Itemid=59

2/ les moyens d'expression et les traces :

« Témoignages réels ou fiction ? Dans Occupe-toi du bébé, la vérité n'a pas vraiment d'importance : l'aptitude de chacun à présenter les faits à sa manière prime sur une objectivité impossible » (dossier pédagogique La Colline, p. 3)

Qu'est-ce que raconter ? Qu'est-ce qu'informer ? Qu'est-ce que témoigner ?

La notion de point de vue

L'interprétation des faits : interpréter pour donner un sens ou une exemplarité au factuel

Le rapport des faits à leur narration, dans les médias notamment

La réalité factuelle dans les médias

Vrai / vraisemblable ?

Comment les médias rendent vrai ce qui est vraisemblable

Qu'est-ce qui rend vrai ? multiplicité des témoignages, recoupements, validation par les médias (mise en relation possible avec le traitement de faits dans des récits, par exemple dans un récit très simple, comme *L'Agonie de la Sémillante*, A. Daudet)

Comment la relation des faits influe sur les faits eux-mêmes, infléchit leur cours

Quels médias ? Quels moyens et ressorts spécifiques à chacun ?

Quelles manières de rendre compte ? (interview, recueil de témoignages, résumé des faits, place du visuel, emploi d'effets...)

Par exemple, comment la caméra modifie, amplifie, exacerbe ou au contraire neutralise l'émotion

La place des émotions dans le récit et dans la mise en forme des faits : l'information est reconstruite, dramatisée, pour prendre sens et pour émouvoir

Quelles manières de recevoir l'information ?

La place des émotions dans la réception du récit, leur utilisation

Après les représentations

Ces propositions artistiques évoquent pour la plupart des situations de crise, individuelles ou collectives. Le théâtre documentaire ne peut-il servir que des histoires douloureuses ? Les gens heureux ne peuvent-ils donc pas avoir d'histoire ?...

4. Bibliographie Théâtre du réel / Théâtre documentaire Pour en savoir plus...

Ouvrages documentaires

Culture et mémoire, représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts visuels, la littérature et le théâtre

Comité Éditorial : Carola HÄHNEL-MESNARD, Marie LIENARD-YETERIAN, Cristina MARINAS

Le Théâtre politique

Erwin PISCATOR

Editions de L'Arche, coll. Hors Collection, 1997

Le Théâtre de l'Opprimé

Augusto BOAL

Editions La Découverte, 2006

Théâtres en lutte : Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui

Olivier NEVEUX

Editions La Découverte, coll. Cahiers libres, 2006

Une histoire du spectacle militant : Théâtre et cinéma militants 1966-1981

Christian BIET, Olivier NEVEUX

Editions L'Entretemps, 2007

Histoire, théâtre et politique

Gérard NOIRIEL

Editions Agone, 2009

Le Théâtre dans le réel : formes d'un théâtre politique allemand

Emmanuel BEHAGUE

Editions des Presses universitaires de Strasbourg, 2006

A l'enseigne du réel – Penser le documentaire

Jean-Luc LIOULT

Editions de l'Université de Provence, coll. « Hors champs » 2004

Le documentaire et ses faux-semblants

François NINEY

Editions Klincksieck, 2009

Le propre de la fiction

Dorit COHN

Editions du Seuil, 2001

Pourquoi la fiction ?

Jean-Marie SCHAEFFER
Editions du Seuil, 1999

Œuvres de fiction, textes des spectacles programmés cette saison

Pool , (no water) and Citizenship

Mark RAVENHILL
Editions New Mermaids (en anglais) 2006

Occupe-toi du bébé

Dennis KELLY
Editions de L'Arche, 2010

Mi vida despuès / Mein Leben danach

Lola ARIAS
(en espagnol et en allemand)

Œuvres de fiction, textes en lien avec le théâtre documentaire

L'Instruction,

Peter WEISS
Editions de L'Arche, coll. Scène ouvert, 2000

***Un Tombeau pour Boris Davidovitch* (récit)**

Danilo KIS
Editions Gallimard, 1979, 2001

***Sir Andrew Marbot* (récit)**

Wolfgang HILDESHEIMER
Editions J.C. Lattès, 1983

***Récit d'un naufragé* (récit)**

Gabriel GARCIA MARQUEZ
Editions Grasset, 2003
