



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

L'obscénité compassionnelle

Entretien réalisé par Barbara Métais-Chastanier

Olivier Werner et Barbara Métais-Chastanier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1785>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Olivier Werner et Barbara Métais-Chastanier, « L'obscénité compassionnelle », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 09 février 2011, consulté le 26 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1785>

Ce document a été généré automatiquement le 26 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

L'obscénité compassionnelle

Entretien réalisé par Barbara Métais-Chastanier

Olivier Werner et Barbara Métais-Chastanier

Occupe-toi du bébé de Denis Kelly était présenté au théâtre de la Colline du 8 janvier au 5 février 2011 dans une mise en scène d'Olivier Werner. Dans cette pièce, l'auteur reprend les codes et les techniques d'écriture du théâtre verbatim, théâtre de la citation et de l'entretien, très en vogue en Angleterre depuis les années 90¹, pour mieux les faire jouer entre eux et mettre en défaut les stratégies d'authentification dont use ce théâtre du document. Écrivant une fausse pièce documentaire, un *fake verbatim* comme d'autres écrivent de faux échanges épistolaires, il déplace le regard du spectateur de l'objet fascinant (le fait divers, la monstruosité) vers deux actes semblables : celui du témoignage et celui de l'enregistrement de cette parole.

Mettre en scène la tractation

Barbara MÉTAIS-CHASTANIER. Comment s'est passée cette rencontre avec le texte de Dennis Kelly puisqu'il s'agissait au départ d'une commande ? Est-ce qu'il y a eu une évidence à la première lecture ?

Olivier WERNER. Non d'entrée de jeu, je savais qu'il y aurait un gros problème avec l'espace. En arrivant à la Colline, je n'en menais pas large parce que j'avais le sentiment d'aller au casse-pipe : c'est un espace très exposé médiatiquement. Je n'étais pas très content du travail de mise en scène. La dramaturgie du texte m'a posé énormément de problème. Il y a beaucoup de choses que j'ai découvertes sur le tard. Après coup. J'ai commencé à comprendre le sens de certains de mes choix quand l'exploitation a commencé. J'ai fait cette mise en scène de façon très intuitive... Ce n'est pas un spectacle que j'ai monté dans la plus grande quiétude et avec le plus grand plaisir.

B.M.C. Est-ce que vous pouvez revenir sur le choix que vous avez fait de mettre en scène la pièce de Dennis Kelly dans un espace qui rappelle beaucoup plus un plateau de tournage qu'un plateau de théâtre ?

O.W. Quand je me suis retrouvé avec la pièce de Dennis Kelly dans les mains, je ne parvenais pas à voir l'espace qui pouvait s'y rattacher. Une chose me semblait

nécessaire, c'était l'absence des corps. La pièce est composée uniquement avec des entretiens qui se déroulent en huis-clos. Il n'y a aucune raison de faire assister le public à de tels entretiens. Ce qui m'intéresse dans le théâtre contemporain, c'est la question de l'illusion et du rapport scène/salle. *Occupe-toi du bébé*, c'est un huis-clos où Kelly nous fait croire qu'il retranscrit des paroles par le biais d'une pièce de théâtre qui prend la forme d'une enquête. Qu'est-ce que je fais de ça ? En quoi le public est-il censé être là ? Pourquoi ce personnage, qui élabore un documentaire, collecte des témoignages dans le but de faire une pièce de théâtre, autoriserait-il un public à assister à ce qui se déroule dans ces temps d'entretien ? Je crois fondamentalement que tout ça n'est qu'une fiction documentaire. On peut tout à fait mettre les gens devant un écran. Les placer comme au cinéma. En leur donnant seulement la possibilité de vérifier que tout a lieu dans l'ici et maintenant par le biais d'un immense traveling qui aurait témoigné de l'espace des acteurs. C'est ce que je voulais faire. J'avais pensé à une boîte, de 6 mètres sur 6 mètres, posée sur la scène, sur laquelle serait seulement inscrit COUR/JARDIN, et dans laquelle se trouveraient les acteurs. Ça aurait été une vraie usine à gaz. Mais je me suis rendu compte que je ne pouvais pas suivre techniquement cette idée. Cela demandait des moyens que je n'avais pas. C'est une pièce de théâtre écrite comme un montage, comme certaines émissions de fiction-documentaire : on peut tout à fait l'imaginer dans un dispositif exclusivement cinématographique. Mais l'image, dans un tel dispositif, aurait eu un statut très différent de celui qu'elle a à la télévision ou au cinéma.

Je me suis résolu à abandonner cette première idée parce que je n'avais pas les moyens de la réaliser et qu'elle avait suscité beaucoup de craintes, de réticences. J'ai tenté d'oublier le fait qu'il n'y avait aucune raison qu'il y ait du public ou que les témoins aient conscience de leur présence respectives. J'ai essayé de créer un champ d'intimité, une espèce de co-présence permanente des acteurs sans pour autant installer une psychologie de plateau.

On a travaillé dans une sorte de studio d'enregistrement parce que je tenais beaucoup à l'image : c'est une pièce qui parle beaucoup de la médiatisation, notamment des faits divers dans l'audiovisuel. Je trouvais intéressant de développer un travail sur la thématique de la manipulation médiatique, et de revenir sur la tractation, presque au sens sexuel du terme : des gens viennent vendre leur histoire, d'autres viennent les écouter. A la télévision, on fabrique de la fiction avec des gens réels. Qu'est-ce que ces gens viennent faire à la télévision ? Quelle rédemption médiatique attendent-ils ? Je voulais faire un travail là-dessus sans tomber non plus dans un double de l'émission de télévision, avec un plateau à la Delarue. J'ai opté pour un entre-deux, quelque chose comme une émission télé-théâtre, avec une grande sobriété, des tonalités nocturnes. De la même façon qu'on expose des singes, je voulais exposer les personnages. Je me suis rendu compte que je voulais travailler sur cette zone qui est à mi-chemin entre le voyeurisme et la compassion. Il ne s'agit pas de porter un jugement moral ou de pointer de façon dogmatique un dysfonctionnement mais de faire travailler le spectateur à cet endroit où le voyeurisme rencontre sa critique. Denis Kelly, en tant qu'auteur, raconte qu'il prétend faire une pièce verbatim sur la vie des gens alors que très vite, il rencontre sa propre obscénité. Plus les questions sont posées et plus elles sont déplacées.

Les conditions de l'empathie

B.M.C. Ce que je trouve intéressant par rapport à ce que vous dites sur cette idée première de la boîte, c'est qu'elle reprend de façon très forte les dispositifs de la télé-réalité. Loft Story repose sur deux principes de cet ordre : d'abord, une retranscription en direct, avec seulement quelques minutes de décalage, qui vous permettent de vérifier que ça a bien lieu – la promesse du réel –, et des comptes-rendus de cette réalité-là au jour le jour, sous forme de petites séquences montées de toute pièce – le plaisir du récit. J'ai eu le sentiment que dans votre mise en scène, vous avez travaillé, non pas à casser le quatrième mur, mais à faire tomber tout simplement l'idée de mur. Le parallèle que vous faites entre le public témoin et le public appelé à compatir est justement permis par le fait que dans la mise en scène vous mettez en regard les personnes appelées à raconter leur vie et la démarche de la campagne politique. Le témoignage et la campagne reposent l'un et l'autre sur un certain type de séduction. Est-ce que pour vous il était important de faire sentir qu'il s'agissait d'un faux documentaire ?

O.W. Je voulais que la pièce commence sur un effet de réel très fort. Pour obtenir cet effet de réel, j'ai opté pour un dispositif très basique : celui de l'image qui déploie en immense le visage de l'acteur et qui produit immédiatement un effet d'empathie. Le spectateur a la possibilité de créditer comme réelle la présence du seul visage ou la présence de l'acteur témoignant sur scène. Il peut regarder l'un ou l'autre. L'acteur ou l'image. Et les créditer de la sincérité et de l'authenticité qu'il désire. Il y a quelque chose de très fort dans ce visage à l'écran : c'est une surprésence de la personne parce que précisément elle est réduite à ce qui exprime le plus, le visage. Il y a une dialectique entre les deux qui est très intéressante du point de vue du spectateur. Je me suis d'ailleurs surpris en répétition à suivre l'acteur sur l'écran plutôt que sur le plateau.

B.M.C. La mise en scène commence par une présence très forte de l'écran qui reprend et répète la présence de l'acteur au plateau. Mais cette fonction s'efface au fur et à mesure, pour devenir un moyen, documentaire cette fois, d'accéder à un autre réel, en hors-champ : celui de la campagne politique, celui du passé. Dans le même temps, le texte qui renvoie à la nature documentaire de la pièce² et que l'on voit apparaître à quatre reprises sur l'écran se délite peu à peu. Pourquoi y-a-t-il ces deux évolutions ? D'un côté, on entre dans l'acteur, dans la présence parce que la caméra s'efface et que l'acteur vient parler au public, et de l'autre la garantie de l'authenticité – affichée comme un label – prend l'eau peu à peu...

O.W. C'est Kelly qui pose cette décomposition du texte comme en-tête de chacune des quatre parties qui composent son texte. On peut en faire ce qu'on veut. Il n'y a pas de didascalie dans la pièce. Il n'y est pas question d'image. C'était important pour moi de les faire apparaître dans la mesure où on avait des témoignages : le fait de répéter ce texte permettait de conserver la tension de l'ici et maintenant de la prise de parole sur une longue durée. C'est pour les mêmes raisons que j'ai fait quelques coupes et que j'ai supprimé un personnage (le reporter). C'est pour ça aussi que j'ai changé de support, de média : pour échapper à une forme d'épuisement de l'attention. C'est une pièce très frustrante, visuellement. Donc il fallait parvenir à amplifier le signal de manière à ce que le spectateur puisse être plus intimement concerné par la personne.

Cette présence des supports s'est déclinée dans le travail quand j'ai fini par accepter le fait qu'il y avait de moins en moins d'écrans entre la personne et le public. On s'est mis à travailler sur une théâtralité qui serait toujours celle de l'enregistrement – via la chaise et le micro – mais qui glisserait vers le confessionnal. L'autre façon de retrouver un filtre, qui était au départ celui de l'image, ça a été de mettre Kelly dans la salle, pour travailler sur la voix.

B.M.C. Dans le cadre de ce travail sur la disparition du corps de Kelly, j'ai remarqué que vous posiez certaines questions en parlant dans le micro et d'autres en portant seulement la voix. Pourquoi ?

O.W. Ce changement se fait de façon intuitive. Par moment, j'ai besoin de convoquer à nouveau ce sentiment du réel. Quand je m'écarte du micro, c'est une voix qui redevient quelqu'un, dans le public. C'est une voix. Le public, c'est la voix. À partir du moment où Kelly se met dans le public, et n'est plus qu'une voix, le silence du public est complice de cette voix. Personne ne se lève pour s'opposer à l'interrogatoire, parce qu'on est au théâtre et que tout le monde sait que ce qui se joue est faux, que ce sont des intermittents qui sont en face de lui. Mais cette complicité théâtrale repose sur quelque chose d'indécemment : il y a acceptation d'une certaine forme d'obsécinité.

B.M.C. D'autant que Kelly est au départ présent sur le plateau. Le spectateur peut donc se dissocier de lui, ce que ne lui permet pas son entrée dans les gradins. Le piège se referme ?

O.W. C'est une façon de relier le public au plateau malgré lui. Il devient acteur, un acteur silencieux. Ce qui est très différent d'un spectateur.

B.M.C. Comment avez-vous décidé de jouer Kelly ?

O.W. C'est une décision qui s'est imposée assez vite, pour des raisons de production, et qui m'avait été suggérée très rapidement par Pauline Sales.

B.M.C. Le fait que vous soyez metteur en scène et interrogateur, c'est aussi une configuration qui multiplie les lectures possibles des relations de pouvoir qui s'instaurent au sein d'une relation qui repose sur le questionnement.

O.W. J'adore jouer avec les acteurs et – privilège du metteur scène – j'aime beaucoup changer des choses au dernier moment pour surprendre les acteurs. C'est une chose qui m'est même demandée par les acteurs. Je modifie très souvent les déplacements. Ils ne savent pas toujours où je vais me trouver. On est donc obligé de travailler au présent.

Faire le jeu de l'authenticité

B.M.C. Ce qui est intéressant, c'est que cette incertitude permet de faire revenir une forme d'authenticité à l'intérieur d'un témoignage qui est doublement joué – du point de vue de l'écriture, puisqu'il s'agit de fausses interviews, et du point de vue théâtral parce qu'il s'agit d'acteurs et non des protagonistes d'un drame quelconque.

O.W. Il s'agit de créer les conditions de l'imprévu. Il ne s'agit pas d'inquiéter ses acteurs, mais de trouver le canevas qui permet de réactiver le jeu par l'inattendu. Les acteurs eux-mêmes ont pris des libertés dans les déplacements. Je trouve ça très bien, du moment que ça reste juste par rapport aux personnages. Par contre, je ne veux pas de modification de lumière. Kelly met des lumières, mais il ne contrôle pas tout. Être en hors-champ, dans l'ombre, c'est encore une façon de réintégrer le propos. De faire le jeu de l'authenticité au moment où on croit lui échapper.

B.M.C. En termes de direction d'acteur et de jeu, est-ce que vous avez voulu travailler sur une ligne de sincérité ou sur quelque chose qui donnerait à percevoir le sur-jeu du témoignage inventé de toute pièce ? Est-ce que vous vouliez créer un sentiment d'authenticité ou jouer la fausse authenticité qui est le pacte sur lequel repose la pièce ?

O.W. La règle du jeu, quelle que soit la matière de la pièce, qu'elle soit fictive, documentaire ou faussement documentaire, c'est qu'un personnage est toujours réel. Quand les gens viennent au théâtre, ils ne viennent pas voir un personnage, ils ne viennent pas voir l'acteur. Ils viennent voir la rencontre entre la personne qu'est

l'acteur et le personnage. C'est cette altérité-là que les gens viennent voir et qui produit du sens et de la présence. Je travaille là-dessus avec les acteurs : l'origine de la parole. Pourquoi ça parle ? Pourquoi est-ce qu'on se parle ? Pourquoi les gens prennent la parole ? Les gens savent qu'ils vont de A vers B, mais ils ne savent pas quels schémas ils vont employer. La parole est un déséquilibre, comme la marche. C'est incontrôlable. Même si on sait ce qu'on veut raconter, la parole emprunte des chemins inattendus. C'est écrit de cette façon-là, avec des paroles très digressives, très expansives. L'acteur doit être en train de nous raconter quelque chose tout en restant dans la résonance de ses propres images. Il doit se découvrir lui-même au moment où la parole advient. La prise de parole, c'est juste une façon de donner à entendre une pensée qui s'élabore.

La toute-puissance de la confession

B.M.C. On a le sentiment que la pièce s'appuie sur ce qui se reconstitue de l'histoire et s'émiette dans le même temps mais qu'au final ce sont les prises de parole que le spectateur regarde. Est-ce que vous avez mis l'accent sur cette prise de parole ?

O.W. Les ambiguïtés de la fable, la toute-puissance de la confession, c'est quelque chose qui est déjà très présent dans la forme de l'écriture. Kelly dit lui-même qu'il aurait pu écrire sur les attentats de Londres plutôt que sur un infanticide. Kelly s'intéressait surtout à la perception de l'hyper-réel de la prise de parole et de ses perturbations. Tout est marqué. Ce qui m'a intéressé moi, c'était l'origine de la parole. Les enjeux, les raisons sont très intéressants. Je ne me préoccupe pas de la manière de parler – mais je m'intéresse à ce que l'acteur convoque. Je ne veux pas que l'acteur joue, qu'il joue l'état ou l'événement, je veux qu'il le traverse. C'est un voyage intérieur, une rencontre avec soi-même que de jouer.

B.M.C. C'est par provocation que je vous dis ça, et sans doute aussi parce que je le pense, mais la pièce joue quand même beaucoup sur l'obscénité du regard et de l'exposition de soi. On ne peut pas oublier que c'est ce que fait l'acteur, sur scène – même s'il y a cette dimension intérieure de la rencontre avec soi. Est-ce que c'est quelque chose auquel vous avez été sensible ? Est-ce que le recours au plateau de tournage était une façon de mettre de côté l'obscénité de la prise de parole et de la présence de l'acteur ou au contraire le moyen de la donner à voir ?

O.W. Venir zoomer sur un acteur, dans les moindres détails, en captant tout ce qu'il donne, c'est d'un voyeurisme énorme. La caméra pénètre l'acteur. C'est un acte sexuel. La caméra a quelque chose d'extrêmement phallique, elle vient vraiment vous prendre. C'est très étrange d'ailleurs ce que ça provoque. L'acteur doit se laisser chercher par la caméra. Il faut élaborer avec l'acteur un jeu de la rétention. Un acteur qui vient trop vers la caméra, c'est comme s'il la refusait. C'est une façon de dire : « N'entre pas ». Il faut être retenu et se laisser faire. La caméra vient voler, elle vient prendre des choses très intimes de l'acteur qu'il ne peut pas donner autrement. Donc cette obscénité, oui, on la donne à voir – à tous les niveaux.

B.M.C. Les acteurs sont fouillés par la caméra, mais ils le sont de moins en moins. Est-ce un passage, notamment dans le type de jeu, que vous avez travaillé ?

O.W. Non, par contre, ce que nous avons travaillé, c'est ce mouvement dans l'adresse, le passage de l'adresse à la caméra qui se trouve sur le plateau à l'adresse vers le public. C'est un mouvement qui vient aussi de ce deuil de la caméra que je ne parvenais pas à faire. À partir du moment où Kelly intervient plus et où la pièce devient un peu plus interactive, j'avais la possibilité d'ouvrir le plateau.

B.M.C. La pièce de Kelly travaille beaucoup sur la transparence et sur l'énigme, sur la confession et l'opacité : les personnages se confient, donnant ainsi accès à une forme d'authenticité qui se voudrait presque absolue. Mais plus on entre dans cette transparence, plus on perd pied.

O.W. Parce que tout le monde est de bonne foi dans la pièce. Personne ne manipule personne, même si les névroses jouent partout. Les personnages n'ont pas conscience de l'endroit d'où ils parlent. Là où la justice a échoué à dire la vérité en rendant un non-lieu, l'auteur dans la pièce prétend faire jaillir la vérité. En réalité, il se heurte à la bonne foi de chacun des témoins car rien ne se joue en dehors de cette sincérité. Au final, on ne sait pas la vérité mais on en sait un peu plus sur les gens.

B.M.C. On passe de l'événement qu'on ne peut pas résoudre – parce qu'il est délié, reconstruit, défait – aux personnages et à leur seule présence. Ce déplacement de l'adresse au cameraman vers l'adresse au public, c'est une chose qui s'est décidée comment ?

O.W. C'est venu très naturellement dans le travail. Au début, je me trouvais en régie. J'ai peu à peu quitté la régie pour revenir dans la salle.

B.M.C. Le micro s'est imposé d'emblée ?

O.W. Oui, parce que je ne voulais pas être là en tant que corps. Dans le texte de Kelly, le personnage que je joue n'est pas identifié. C'est une prise de parole qui n'est rattachée à rien et ne se livre pas. C'est une parole sans corps, qui reste dans l'ombre au sens propre et au sens figuré. On ne sait rien de ce personnage. Il se refuse l'incarnation, il ne veut pas s'ouvrir. Au contraire, il se place en capteur, en récepteur ou en monteur : il a la prétention de créer en direct en faisant spectacle de son processus d'écriture.

Du laborieux partage du réel et de la fiction

B.M.C. Est-ce que quelque chose aurait changé avec le fait d'avoir à faire à une vraie pièce de théâtre *verbatim* et non à une fausse pièce documentaire ?

O.W. ... Avec une vraie pièce de théâtre *verbatim*, j'aurais été tenté d'aller rejouer l'événement avec ceux qui l'ont vécu. Ça me paraît bizarre sinon d'aller raconter la vie des gens à leur place.

B.M.C. Mais c'est aussi ce que met en scène la pièce.

O.W. Elle peut le faire parce qu'on n'est pas dans l'obscénité totale de ce qui a vraiment eu lieu.

B.M.C. Cette confusion de lecture est fréquente chez les spectateurs ?

O.W. Certaines personnes ne veulent pas croire qu'il s'agit d'une fiction. Elles ont une exigence de réel : elles ont le sentiment de s'être fait berner pendant deux heures quand elles découvrent que tout a été inventé.

B.M.C. Est-ce que vous êtes intéressé par le fait que le spectateur sache que c'est une fiction ou souhaitez-vous que persiste une forme d'incertitude ?

O.W. À dire vrai, j'ai une forme de sympathie pour les gens qui sortent en pensant que c'est vrai. Ce qui compte, c'est la prise de conscience par rapport à notre façon de regarder des choses aussi intimes. Ces questions, je les découvre moi-même au fur et à mesure du travail.

B.M.C. La scénographie frontale, comment s'est-elle imposée ? Ce travail sur l'appétence du spectateur pouvait passer par d'autres configurations, pourquoi celle-ci plutôt qu'une autre ?

O.W. D'entrée de jeu, il a fallu que je précise si le projet serait ou non frontal. C'était une demande qui était motivée par des raisons financières... Si j'avais clairement imaginé un espace quadri-frontal, je l'aurais imposé. Mais j'ai mis beaucoup de temps à trouver l'espace. Quand on ne sait pas visuellement comment faire pour résoudre de tels problèmes, il est préférable de s'engager sur une scénographie plus simple. C'est là que je me suis rendu compte que le spectacle reposerait essentiellement sur la direction d'acteur.

B.M.C. Le travail d'interprétation de l'hésitation écrite, via le bégaiement, les reprises, les accidents de la langue, demande une très grande précision, une conduite irréprochable parce qu'elle est la seule qui permette de faire oublier l'écrit. Est-ce une chose qui a été sensible pour les acteurs ? Cette partition a-t-elle été difficile à interpréter en tant que canevas d'accidents ?

O.W. Au début, tout était très saucissonné. Les acteurs essayaient de faire quelque chose de chaque virgule, de chaque pause. Mais très vite ce qui s'est avéré porteur, ça a été de courir jusqu'à la fin du texte. De ne pas s'arrêter pour tenter de faire feu de tout bois. La parole est chaotique. Cela ne va pas de soi de parler. Il n'y a que Claude Lévi-Strauss qu'on puisse prendre sous la dictée lorsqu'il parle.

B.M.C. Même s'il n'y a pas de psychologie dans la co-présence des acteurs au plateau, on ne peut pas faire l'impasse sur le fait que les autres personnages sont effectivement là. Et qu'ils sont donc à la fois partie prenante de ce désir de dire, mais aussi de ce désir d'écouter, de voir. Seul Martin échappe à la règle. Parce qu'il fait le choix de la fuite. Mais en même temps il est toujours ramené au dispositif.

O.W. Les absents ont toujours tort. Étrangement pourtant, c'est celui qui se méfie le plus du dispositif qui en tire le plus grand bénéfice : Martin fait le deuil de son histoire à travers sa médiatisation. Quand on lui demande de produire davantage, il refuse. Il a son compte.

B.M.C. Paradoxalement, au moment où Martin fait sa catharsis, celle du spectateur devient impossible. Quelque chose atteint à une forme de cohérence dans le récit – en dépit des lignes brisées, des versions, des points de vue – que ce témoignage remet en cause. L'intervention de Martin remet tout en jeu.

O.W. Sa catharsis est possible en tant que personnage alors que celle du spectateur est impossible parce qu'il est mis en face du dispositif.

B.M.C. Ces difficultés que vous avez eues à trouver l'espace de la pièce, était-ce lié à la présence du spectateur ?

O.W. Oui et non. Je ne m'expliquais pas le besoin que j'avais de filtrer la présence de cette intimité. J'avais la sensation que la pièce fonctionnait sur une dépossession très douloureuse que j'avais du mal à affronter.

B.M.C. C'est le dispositif, de la confession en lui-même, que vous trouviez indécent.

O. W. Oui, il exposait trop. Mais je me suis dit que même si la pièce se passait derrière un mur et que la caméra y allait, on pouvait toujours me soupçonner d'avoir déjà monté le film et de le rediffuser.

B.M.C. Comment avez-vous travaillé sur le tournage des images documentaires de la campagne politique ? On a vraiment le sentiment que vous avez cherché à rejouer les

signes du documentaire avec la caméra à l'épaule, le bousculé, des éclairages sommaires, un cadrage serré.

O.W. On les a tournées en Normandie : on a cherché des Anglais qui habitaient sur place, des portes et des entrées qui faisaient anglaises... On a rejoué un faux documentaire pour une fausse pièce documentaire.

NOTES

1. Sur le théâtre verbatim, cf. Clare Finburgh, « “Vérité” ou “mensonge” ? Le Théâtre politique post-11 septembre en Grande-Bretagne », in *Mettre en scène l'événement : 11 septembre 2001*, co-dirigé avec Marion Boudier, Simon Chemama et Barbara Métais-Chastanier, *Agôn* [revue électronique], Hors-Série n° 1, mis à jour le : 05/09/2011. URL : <https://journals.openedition.org/agon/1808>

2. « Ce qui suit a été retranscrit mot pour mot à partir d'entretiens et de correspondances. Rien n'a été ajouté et les mots utilisés sont ceux employés, même si certaines coupes ont pu être faites. Les noms n'ont pas été changés. » Le fragment du texte est repris à quatre reprises et progressivement rendu illisible dans le texte de Kelly.

INDEX

Mots-clés : Kelly (Denis), document, verbatim, témoignage, entretien, authenticité