Agôn

Revue des arts de la scène

4 | 2011

L'objet

Pièces à conviction ? Dialectiques de l'objet mémoriel dans *Will you ever be happy again ?* (2008), de Sanja Mitrovic

Julie Sermon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1972>

DOI : 10.4000/agon.1972

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Julie Sermon, « Pièces à conviction ? Dialectiques de l'objet mémoriel dans *Will you ever be happy again ?* (2008), de Sanja Mitrovic », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 13 janvier 2012, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1972> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1972>

Association Agôn et les auteurs des articles

Pièces à conviction ? Dialectiques de l'objet mémoriel dans *Will you ever be happy again ?* (2008), de Sanja Mitrovic.

Julie Sermon

Dans *Will you ever be happy again ?*, Sanja Mitrovic, d'origine serbe, et Jochen Stechmann, d'origine allemande, se proposent d'examiner la façon dont l'appartenance à telle ou telle nation, dans tel ou tel contexte historique, pèse sur la construction de l'identité subjective comme sur les relations interpersonnelles. Pour cela, les deux interprètes prennent le parti de s'appuyer sur l'exposition de tout un ensemble d'objets mémoriels, à la croisée de la petite histoire intime et de la grande histoire collective, qui sont filmés en direct par une caméra sur pied et projetés en gros plan. Entre théâtre documentaire et théâtre de table (à l'écran), les objets se font les relais de deux récits exemplaires qui, dans le dialogue du présent, du passé récent et du passé plus lointain, jouent avec, se jouent des, déjouent les certitudes et les clichés identitaires.

Sanja Mitrovic, auteure, metteuse en scène et interprète de *Will you ever be happy again ?*¹, est née en Serbie ; Jochen Stechmann, son partenaire scénique, est né dans le nord de l'Allemagne. Tous deux ont entre trente et quarante ans. Enfants, tous deux ont grandi dans des pays très fortement marqués par le contexte géopolitique et idéologique de l'après deuxième guerre mondiale (division et mise sous tutelle internationale de l'Allemagne d'un côté, constitution de la République fédérative populaire de Yougoslavie sous l'égide de Tito de l'autre²). Leur jeunesse, tous deux l'ont vécue dans le monde de l'après 1989, date charnière marquant l'entrée, pour l'un, dans l'ère heureuse de l'apaisement, de la réunification puis de l'intégration à l'Union Européenne,

¹ *Will you ever be happy again*, co-produit par le Hetweem Theater (Amsterdam) et le CZDK (Center For Cultural Decontamination, Belgrade), a été créé en septembre 2008, dans le cadre du programme spécial « Truth in Theater », du 42^e festival Bitez (Belgrade). Pour ce spectacle, Sanja Mitrovic a reçu en 2010 le prix BNG « meilleure jeune metteuse en scène aux Pays-Bas » (« BNG Nieuwe Theatermakers Prijs ») du Theatre Instituut Nederland (Amsterdam).

² La Yougoslavie (fondée en 1918), est envahie par les forces allemandes en 1941. Tito, membre du Parti Communiste, prend immédiatement la tête de la résistance. Il fonde « l'Armée populaire de libération et détachements de Partisans de Yougoslavie » et se lance dans une grande campagne de guérilla anti-fasciste qui aboutit, fin 1943, à l'auto-proclamation d'un État communiste baptisé « Fédération démocratique de Yougoslavie ». Avec l'aide de l'Armée Rouge, les Partisans expulsent les Allemands de la Serbie en octobre 1944. D'abord chef du gouvernement provisoire, Tito proclame, en novembre 1945, La « République fédérative populaire de Yougoslavie » (Serbie, Croatie, Bosnie-Herzégovine, Monténégro, Macédoine, Slovaquie), à la tête de laquelle il restera jusqu'à sa mort, en 1980.

pour l'autre, dans celle, douloureuse, de l'accès à la présidence de Slobodan Milosevic et de ce qui s'ensuivit (implosion, haine inter-ethnique et bombardements de l'OTAN³). Sur scène, tous deux viennent raconter leur histoire (de famille, de citoyens), et c'est à l'aide d'une collection d'objets choisis, empruntés aux sphères de l'intime et du quotidien, que ces deux subjectivités, désireuses de faire la part entre identité personnelle et identité nationale, entreprennent d'interroger leur mémoire et de mettre en examen leurs héritages.

« A docu-tale for one Serbian, one German performer and two cartoon boxes »⁴

En présentant son spectacle comme un « docu-conte pour une interprète serbe, un interprète allemand et deux boîtes en carton », S. Mitrovic affirme un triple programme théâtral.

En premier lieu, se voit mise en exergue la volonté des artistes d'investir la scène, non seulement en leur nom, mais en tant que membres d'une nation. Ce sont des personnes (et non des personnages) qui font face aux spectateurs et, plus précisément, des personnes appartenant à des États qui, à cinquante ans d'écart, ont été jugés coupables de crimes contre l'humanité par la communauté internationale – avec les préjugés (conscients et inconscients) qu'une telle sentence peut engager, et les questions que les ressortissants de ces pays ne manquent pas de se poser : « Comment les autres pays me voient-ils, moi-même et la nation qui est la mienne ? Quelle perception avons-nous de nous-mêmes ? »⁵. Afin de mettre ces interrogations à l'épreuve – publique, concrète – de la séance théâtrale, la metteuse en scène choisit d'articuler la partition physique et verbale de sa performance (fondée sur l'alternance de séquences narratives et de séquences mimiques ou chorégraphiques) à tout un ensemble d'objets, liés à la vie et à la mémoire des interprètes, et successivement exposés aux spectateurs.

En début de représentation, ces effets personnels se trouvent consignés dans les deux boîtes en carton (une pour chaque interprète) que S. Mitrovic présente – c'est le

³ Slobodan Milosevic est élu président de la Serbie en 1989 (il le restera jusqu'en 2000). En 1991, la Slovénie et la Croatie déclarent leur indépendance, suivies, en 1992, par la Bosnie-Herzégovine et la Macédoine (toutes ces républiques étant, d'après la constitution titiste, des « États libres et souverains »). S'appuyant sur le fait qu'une partie des populations serbes vivant sur ces territoires refusent de quitter la Yougoslavie et demandent leur rattachement à la Serbie, Milosevic se lance dans un processus de guerre et de violences (contre la Croatie puis contre la Bosnie, 1992-1995), avant de s'en prendre au Kosovo (1998 – massacres qui aboutiront, en 1999, aux bombardements de l'OTAN). Entre temps, en 1997, Milosevic a été élu président de la République fédérale de Yougoslavie (république formée en 1992, et réunissant la Serbie (incluant alors les territoires de Voïvodine et du Kosovo) et le Monténégro) ; il le restera jusqu'en 2000, année où son régime est renversé et où il se voit inculpé par le Tribunal Pénal International pour crime de guerre, crime contre l'humanité et génocide. Arrêté en 2001, il meurt avant la fin de son procès, en 2006.

⁴ Cette phrase sert de chapeau à l'article présentant le spectacle (article mis en ligne sur le blog de l'artiste : <http://willyoueverbehappyagain.wordpress.com/>).

⁵ Sanja Mitrovic, extrait d'un entretien avec Dominique Demangeot paru dans *Diversions Magazine* en mai 2009 (mensuel gratuit, consacré à l'actualité de la culture et du tourisme en Alsace, Bourgogne, et Franche-Comté), et repris dans le dossier de presse du spectacle réalisé par le Théâtre des Ateliers.

deuxième parti pris notable – comme les deux autres protagonistes de son « docu-conte ». En réalité, ce ne sont pas les cartons en tant que tels, mais leur contenu, déballé au fil du spectacle et organisant son procès, qui constitue le véritable partenaire de jeu des acteurs. Les choix rhétoriques faits par la metteuse en scène (personnification et métonymie) sont néanmoins signifiants. En effet, en plaçant les cartons sur le même plan actantiel que les deux autres performers, elle indique, d'entrée, que les objets scéniques ne sont pas seulement des adjuvants, mais de véritables sujets, une force active de la représentation. Au fil du spectacle, le jeu des métonymies qui s'opère – du contenant pour le contenu (la boîte / les objets) à la partie pour le tout (les objets / les sujets dont ils sont des fragments de mémoire tangibles) – fait qu'il paraît en définitive plus juste de parler des objets, non pas comme de sujets à part entière, mais comme des doubles prothétiques des interprètes de chair et d'os, les uns et les autres se trouvant liés par divers rapports de contiguïté (sur lesquels je reviendrai ultérieurement).

Dernier point programmatique énoncé par S. Mitrovic : le choix d'un genre théâtral hybride, conciliant les principes *a priori* antinomiques du documentaire et du conte. Dans la lignée d'autres formes paradoxales (« l'autofiction » littéraire, le « docu-fiction » cinématographique et télévisuel), la metteuse en scène choisit de nouer avec le spectateur de *Will you...* un pacte de lecture équivoque, qui maintient indécises les frontières entre l'authentique et le simulé, le sérieux et la fantaisie. Ainsi, du théâtre documentaire tel qu'a pu le théoriser Peter Weiss⁶, S. Mitrovic retient l'idée d'une représentation à valeur d'enquête, fondée sur la sélection et le montage de matériaux prélevés à même la réalité (en l'occurrence : objets-souvenirs personnels, mais aussi, coupures de presse et archives radiophoniques), et qui vise, par la mise en scène des indices soumis à l'expertise, à éclairer une question d'intérêt général, d'ordre social ou politique (dans *Will you...* : comment se définir vis-à-vis d'une nation dont on condamne les agissements ? En quoi cette appartenance agit-elle sur la représentation de soi et sur le jugement des autres ?). À la différence, en revanche, du modèle weissien, censé « document[er] un sujet », « structur[er] une forme », mais ne rien inventer, la metteuse en scène s'arroge le droit de recourir à la fiction, voire à l'affabulation (*docu-tale*).

Le fait que S. Mitrovic préfère ce substantif à celui de *fiction* ou de *drama*, comme il est d'usage dans la langue anglaise, n'est évidemment pas anodin. Plutôt qu'à la possibilité de duperie (les histoires et les objets qui nous sont présentés comme authentiques le sont-ils vraiment ?), il me semble que ce terme, qui renvoie aux mondes de l'enfance, du merveilleux, du conteur, est d'abord le signe d'un parti pris théâtral : opter pour une forme d'énonciation et de figuration qui a la simplicité, la vitalité, mais aussi, la cruauté des jeux d'enfant (ou des contes pour enfants...⁷). Cette marge de manœuvre enfantine introduite dans un projet de nature, non seulement documentaire, mais autobiographique, est justement ce qui permet aux interprètes d'entretenir une relation ludique, distanciée, aux objets qu'ils exposent et, neutralisant les puissants effets pathétiques qui peuvent leur être liés, d'ouvrir les matériaux intimes aux

⁶ Peter Weiss, « Notes pour un théâtre documentaire » (1967) in *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 Etats-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, Paris, Seuil (trad. française : Jean Baudrillard), 1968.

⁷ Voir les fameuses analyses de Bruno Bettelheim (*Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Robert Laffont, 1976).

projections et à la réflexion collectives. À cet égard, le dispositif technique auquel recourt S. Mitrovic s'avère également jouer un rôle capital.

Théâtre d'exposition

À son entrée dans la salle, c'est une scénographie extrêmement brute et dépouillée que découvre le spectateur⁸. La cage de scène est nue, sans fonds ni pendrillons. Sur le plateau, l'actrice est déjà présente (son partenaire la rejoindra plus tard, du public), et entourée de rares accessoires : les deux fameuses boîtes en cartons⁹ (d'abord fermées), ainsi qu'une chaise, une table, et une caméra sur pied (qui joute la table, et dont l'objectif est braqué sur sa surface). Le mur du fond de scène, quant à lui, est le support d'une projection bipartite, révélée en deux temps.

Sur un pan qui, à jardin, occupe environ un tiers de la surface totale, apparaissent les surtitres du spectacle – interprété en allemand et en serbe, et donc, nécessitant d'être traduit¹⁰. Si, à quelques occasions, la mise en scène joue des effets théâtraux et poétiques que permettent ces « graphies »¹¹ (effet de karaoké, révélation progressive de l'acrostiche formé avec les lettres de « P.I.O.N.I.R. »¹²...), ce premier espace de projection est avant tout fonctionnel : il donne à lire ce que disent les acteurs. Le deuxième pan, en revanche, apparaît comme un espace de projection essentiellement ludique¹³. Occupant les deux tiers restants de la surface, et donnant à voir, non pas des mots, mais des objets (ceux que les interprètes sortent tour à tour de leur carton et placent sur la table dont la surface, filmée en direct, est vidéoprojetée sur le mur), cette fenêtre lumineuse est le prolongement, la projection orthogonale de la scène sur laquelle évoluent les interprètes

⁸ Je fonde ma description sur les représentations données au Théâtre des Ateliers (Lyon), du 13 au 16 décembre 2010.

⁹ Ces boîtes en carton renvoient aussi bien aux cartons de déménagement qu'aux cartons descendus du grenier pour en exhumer les souvenirs – cette ambivalence étant à l'image même du propos de *Will you...*, traversé par les questions de la mémoire et de la fuite forcée.

¹⁰ Dès son entrée dans la salle, le spectateur note la présence de cet espace réservé au surtitrage (placé derrière la table sur laquelle l'actrice s'appuie). Tandis que S. Mitrovic compte les spectateurs, des nombres défilent derrière elle – prélude qui, dans une logique postdramatique, produit un effet de réalité (on prend en compte les présents au lieu de faire comme s'ils n'étaient pas là), mais qui a aussi des effets symboliques pluriels et ambivalents (le dénombrement des spectateurs pouvant tout aussi bien donner à penser que chacun est pris en compte, dans son unicité ; qu'on vérifie, qu'on contrôle qui est présent ; qu'on est enrôlé ; qu'on est réduit à un numéro dans la masse....).

¹¹ Sur la question des usages et des enjeux historiques, dramaturgiques et esthétiques des « graphies » (soit : l'écriture donnée à voir et/ou à lire sur scène), voir *Graphies en scène* (ouvrage collectif sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez), Montreuil : Éditions Théâtrales, 2011.

¹² Ce mot désigne, en serbe, les « Partisans », soit l'armée des fidèles de Tito (voir note 2).

¹³ Ce deuxième espace de vidéo-projection n'est mobilisé que plus tard, alors que la représentation à proprement parler a déjà commencé. Son entrée en scène est, elle aussi, hautement symbolique : alors que S. Mitrovic, est en train de jouer avec J. Stechmann aux Serbes contre les Allemands (jeu d'école de l'époque titiste, dit de « la chasse aux cafards ») et qu'elle court sur le plateau, une découpe lumineuse apparaît, qui vient épingle l'actrice contre le mur de fond, donnant l'impression qu'elle est surprise, en état d'arrestation, chez elle. Dès lors, ce cadre lumineux restera constamment présent, dessinant sur le mur du fond de scène une fenêtre pour la vidéoprojection des différents objets, exposés comme autant de « pièces à conviction ».

– les deux se trouvant en interactions constantes.

Avant d'entrer dans le détail de ce qui se joue sous l'œil de la caméra, notons que cet espace minimaliste présente au moins trois intérêts. En premier lieu, celui d'afficher clairement la convention : il n'y a aucune illusion dramatique mise en place, aucun ancrage contextuel ; on est dans un espace fonctionnel, un espace proche d'un lieu de répétitions, dédié au jeu et au travail des signes. Cette scénographie épurée a aussi pour avantage d'économiser le regard du spectateur et de favoriser sa concentration : peu d'éléments sont susceptibles d'attirer son attention ou de le distraire ; il est convié à une simple triangulation, qui le conduit du corps des acteurs, à la transcription de leurs propos, à l'exposition des objets qu'ils placent sous la caméra. Enfin, cet espace quasi-vide s'offre aux acteurs comme un territoire qu'ils peuvent investir dans toutes ses dimensions – ce qu'ils font : ils marchent ou stationnent, mais aussi, courent, dansent, sautent, rampent etc... , ce très fort engagement physique et énergétique se trouvant encore souligné par les tenues aux couleurs vives qu'arborent les interprètes (vert franc et bleu marine pour l'homme, magenta et bleu roi pour la femme¹⁴), et qui, tranchant radicalement avec la sobriété ambiante, tendent à les mettre en avant. Dans *Will you...*, le sujet humain reste l'épicentre de la représentation : les techniques mobilisées (vidéo, effets lumineux et sonores) sont au service des histoires que les interprètes veulent partager avec le public et qu'ils soumettent à son examen, sur un mode qui tient, pour l'essentiel, de la conférence illustrée.

Will you ever be happy again ?, 2010. © Irfan Redzovic

¹⁴ On peut noter, au passage, que les couleurs arborées par Sanja Mitrovic font penser à celles du drapeau de la Serbie.

Alors que les surtitres sont programmés et lancés depuis la régie, ce sont les acteurs eux-mêmes qui s'occupent de la réalisation des images et des petites manipulations techniques qu'elles nécessitent – à savoir : mise au point et légers effets de zoom (avant ou arrière), effectués au moment où un nouvel objet est apporté (selon les besoins et sans autre cérémonie), et presque exclusivement à ce moment-là. La fenêtre de projection, quant à elle, reste fixe tout au long du spectacle. Cette prise en charge minimale, à vue, est consubstantielle au propos de S. Mitrovic. Dans *Will you....* le recours à la vidéo ne participe pas d'une intention plastique (faire des images, explorer la grammaire des mouvements de caméra), mais d'un projet de reconstitution des faits, de remise en jeu de situations, au sein desquelles les interprètes endossent tour à tour les rôles de témoins, de protagonistes, d'enquêteurs, d'historiens..., et où les objets apparaissent, placés sous l'objectif, tantôt comme d'irréfutables pièces à conviction, tantôt comme le lieu de projections empathiques, tantôt comme les protagonistes d'une saynète jouée en effigie.

Familles d'objets

Au fil du spectacle, trois séries d'objets vont être successivement placées sous l'œil de la caméra comme sur une table d'auscultation. La spécificité de chacune de ses séries est d'être constituée d'objets qui, tout en étant extraits de la petite histoire (ce sont des fragments de mémoire intime, liés à un vécu personnel), renvoient à un épisode spécifique de la grande Histoire.

Ainsi, les premiers objets exposés, liés à l'enfance de S. Mitrovic (cahier d'écolière, livre d'images, presse-papier en forme de buste de Tito), viennent témoigner des différentes formes de la propagande titiste, de l'éducation au culte national mise en œuvre, au quotidien, et dès le plus jeune âge. La deuxième série d'objets concerne la famille de J. Stechmann, et renvoie à l'époque nazie (photographie de sa grand-mère et de ses amies allant écouter un discours du Führer, certificat d'aryanité attribué à sa famille, œil de verre du grand-père ayant participé, dans sa jeunesse, à l'assassinat de Rosa Luxemburg). La troisième série d'objets s'articule de nouveau à la vie de S. Mitrovic, et témoigne de son passé récent (photographie entre amis prise le premier jour des bombardements de l'OTAN, correspondance d'amis exilés ou tentant de s'exiler, passeport serbe et passeport hollandais de S. Mitrovic). À ces trois séries, s'ajoute encore un ensemble d'objets et de documents disparates (photographie de soldats, publicité pour un site de rencontres, billets de banque, dessin schématique d'un stade de foot), qui, quant à eux, renvoient plus abstraitement, impersonnellement, aux piliers de la société capitaliste (argent, sexe, loisirs, guerres).

Selon les objets qui sont présentés (généralement un à un), la caméra est amenée à jouer un rôle sensiblement différent – étant entendu que les différentes fonctions qu'elle peut endosser tendent à coexister à différents degrés.

Amplification, exemplification, animation : les objets sous l'œil de la caméra

Amplification

Au sein du spectacle, la première et principale fonction de la caméra est d'être une loupe scénique : elle permet à chaque spectateur de bien voir l'objet dont on lui

parle. Sans cette prothèse technique, l'œil humain ne peut que deviner les objets qui sont sur scène, s'en faire une idée générale.

Que les artistes ne se satisfassent pas de la vision approximative qu'a d'ordinaire le spectateur de théâtre participe d'un double élan : documentaire, si ce n'est policier (l'objet grossi à l'écran peut être authentifié, le spectateur peut vérifier la conformité de ce qu'en disent les acteurs) ; mais aussi, affectif. En effet, si la projection en gros plan concourt à un régime d'attestation des objets, elle instaure simultanément avec les spectateurs une relation émotive (il est touchant de pouvoir constater la fragilité d'une écriture, frappant d'avoir sous les yeux un document produit par l'administration nazie), haptique (on peut apprécier les qualités matérielles des objets, comme si on les touchait) et intime (c'est comme si les interprètes faisaient passer entre les mains de chaque spectateur certains de leurs souvenirs¹⁵). Par-delà les effets sémiotiques propres au gros plan, notons que le parti pris médiatique de S. Mitrovic (recourir à un dispositif de projection vidéo) favorise, en lui-même, la possibilité offerte au spectateur d'investir sa subjectivité dans ces matériaux : dans l'espace scénique, les objets apparaissent détachés de leurs liens privilégiés avec les personnes auxquelles ils appartiennent ; devenus images, ils quittent la sphère de la propriété individuelle pour s'ouvrir au champ de l'imaginaire et de la mémoire collectifs.

Exemplification

Dans *Will you...*, les objets filmés par la caméra peuvent également être mis au service de micro-séquences à visée didactique. Dans ce cas, il ne s'agit plus seulement pour les performers de porter certains éléments de leur vie à la connaissance des spectateurs, mais de prendre ces derniers à partie, en leur proposant des exercices du regard fondés sur la scrutation des objets.

Le premier de ces exercices est proposé par S. Mitrovic qui, après avoir placé son livre d'enfant sur la table et feuilleté ses premières pages, s'arrête sur l'image d'un paysage riant (rivière, fleurs, herbe, arbres), et révèle au public l'énigme accompagnant ce dessin : « Qu'y a-t-il au cœur des arbres ? ». Pour aider les spectateurs, les deux interprètes s'appliquent à mimer un arbre (l'un enchâssé derrière l'autre, des foulards pendant au bout des bras), puis, défont l'image et recomposent une nouvelle figure (qui, cette fois, apparaît dans l'espace qu'ils forment entre eux). C'est en effet la clef : si, revenant à l'écran, le spectateur se concentre sur l'espace coloré que les silhouettes des arbres circonscrivent, il voit apparaître, en lettres géantes, le nom de Tito. Exposant les méthodes insidieuses du culte de la personnalité, ce premier exercice apparaît alors aussi comme une invitation, plus large, à se méfier des apparences et à lire entre les lignes.

C'est ensuite à J. Stechmann d'initier un deuxième exercice. Après avoir présenté

¹⁵ Cet aspect est explicite dans la mise en scène, et il vient motiver la première utilisation du dispositif technique. En effet, c'est parce que S. Mitrovic veut que chaque spectateur puisse lire des extraits de son cahier d'écolière (qui est le premier objet sorti de son carton), et qu'elle se rend bien compte que le public ne voit rien au-delà du deuxième rang, qu'elle décide d'aller placer son objet sous la caméra – permettant ainsi à chacun d'apprécier ce qu'on lui montre, mais aussi, de s'arrêter comme il l'entend sur certains aspects de l'objet (le spectateur peut l'examiner à sa guise, au-delà ce que l'actrice en raconte ou veut en souligner).

aux spectateurs une photographie tirée d'un album de famille et montrant sa grand-mère, jeune et joyeuse, entourée de quelques amies, l'acteur explique que cette photo a été prise par un photographe professionnel, le jour d'un grand rassemblement en l'honneur d'Adolphe Hitler (et il le prouve en montrant la photo telle qu'elle a été publiée dans un journal de l'époque). La photo initiale qui, décontextualisée, paraissait tout ce qu'il y a de plus banal et innocent, se voit alors brutalement rappelée à l'ordre de l'Histoire, dans ce qu'elle peut avoir de plus violent. Par ce brusque glissement, le jugement du spectateur se voit expressément mis au défi des questions qu'entend poser *Will you...* : comment notre regard est-il amené à changer en fonction de l'éclairage des événements, de ce qu'on sait ou ne sait pas de l'Histoire ? Et aussi : une fois que nous savons cela, notre regard a-t-il changé sur l'acteur, de quoi estimons-nous qu'il hérite ? Ces questions seront également posées par S. Mitrovic, dans le troisième et dernier exercice fondé sur la scrutation d'objets.

Après avoir placé sous la caméra son passeport serbe, l'actrice va se poster, silencieuse, face public, en avant-scène. Au bout d'un moment, elle demande si on peut l'aimer. Puis, elle va substituer, au premier passeport, le passeport du pays où elle s'est exilée (la Hollande), et renouvelle l'opération. Quelles que soient les réponses intérieures des spectateurs, ils sont invités, par l'inventaire qu'en fait S. Mitrovic, à prendre acte d'une différence indiscutable : celle des droits et devoirs relatifs à chacune de ces citoyennetés (ce qui n'est évidemment pas sans peser sur la construction et l'épanouissement de soi...).

Animation

Les objets, enfin, peuvent être mobilisés sur un troisième mode, ludique et symbolique : soit qu'ils deviennent des éléments scénographiques (ainsi, à quelques reprises, les images ou les photos vidéoprojetées servent de toiles de fond, très naïves, aux actions scéniques des acteurs – qui feignent par exemple d'être allongés au bord de la rivière dessinée) ; soit qu'ils deviennent les personnages d'un petit théâtre (d'objets).

La séquence la plus aboutie de ce point de vue est celle mettant en jeu le presse-papier métallique en forme de buste de Tito. Outre que cet objet est le seul à jouir d'une véritable entrée en scène (alors que les autres objets du spectacle sont apportés et retirés sans effets particuliers, le presse-papier est déplacé par à-coups sur la table, ce qui a pour conséquence de faire trembler l'image...), il est également le seul à connaître une forme de développement dramatique. Ainsi, après sa brutale arrivée dans le cadre, l'objet connaît une phase de toute-puissance : sous l'effet d'un zoom avant, le buste, d'abord de taille réduite, envahit tout l'écran, pour aller écraser de sa présence menaçante la silhouette de l'acteur (situé quant à lui tout contre l'écran, en-dessous de l'idole disproportionnée). Puis, viendra le temps de la chute du héros. À l'échelle du plateau, cette chute paraît relever d'une maladresse comique : c'est semble-t-il incidemment que l'actrice, tenant son arabesque à la fin d'une séquence chorégraphique, a renversé de la pointe du pied le buste placé sur la table.... À l'échelle de l'image, en revanche, le geste acquiert une tout autre dimension. Non seulement parce qu'elle donne à la scène une dimension épique (la mise à bas de la statue paraît gigantesque, et renvoie le spectateur au geste emblématique de tous les renversements de dictature). Mais encore, parce que la semelle de la chaussure de sport de l'actrice, filmée en gros plan, affiche le logo Puma – ce qui peut connoter l'idée d'une force de la nature venant anéantir celui qu'on croyait indestructible, mais aussi, surtout, de la marche en avant du

capitalisme contre l'un des haut-représentants du communisme.

À deux autres reprises, les objets contribueront dans *Will you...* à produire un effet-personnage. Ainsi en est-il, tout d'abord, de l'œil de verre ayant appartenu au grand-père de J. Stechmann. Après avoir placé cette prothèse sur son propre œil afin d'incarner, furtivement, son aïeul, l'acteur va la déposer sous la caméra. L'œil de verre vaut alors, métonymiquement, pour le grand-père, qui, depuis l'écran, semble porter un regard glaçant sur sa descendance (en train d'exposer au public ses positions gauchistes). Ainsi en est-il, aussi, de la liasse de billets (de 10 dinars à 500 milliards de dinars) que S. Mitrovic organise en triangle sur la table (en commençant par aligner, à la base, les billets de plus faible valeur, puis en rangeant au-dessus, par ordre croissant, les billets de valeur plus élevée). Si, d'un point de vue objectif, cette séquence vient d'abord témoigner de la crise économique majeure qu'a connue l'ex-Yougoslavie au début des années 1990 (hyperinflation), elle ouvre aussi, pour peu qu'on s'attache aux visages figurant en effigie sur ces billets, d'autres possibilités de lecture, qui mettent notamment en évidence que, plus on s'élève au sommet, plus il y a d'hommes (les enfants et les femmes n'apparaissent que sur les billets sans valeur), ou encore, que la course à l'argent ne fait visiblement pas le bonheur (à voir les mines renfrognées que les hommes arborent à côté de leurs chiffres à multiples zéros).

Tour à tour dénotant et connotant, indiciels et symboliques, soutiens aux discours des interprètes (dont ils fournissent les preuves, nourrissent la démonstration) et partenaires de jeu, les objets ont dans *Will you....* un rôle cardinal, aussi polyvalent que déterminant. Non seulement parce que leur exposition, systématiquement articulée aux paroles et aux actions des deux interprètes (soit qu'elle les illustre, soit qu'elle les déclenche), vient rythmer le déroulé de la performance, assurer le passage de relais d'un interprète à l'autre, d'une époque à une autre. Mais encore, parce ces objets « incarnent », si l'on peut dire, la collision entre intime et collectif, privé et public, quotidien et historique, dont S. Mitrovic fait le cœur de son propos. Cette capacité qu'a l'objet à se faire condensateur de mémoire(s), aussi bien réceptacle du sujet que dépôt de l'Histoire, constitue, pour Jean-Luc Mattéoli, la spécificité de « l'objet pauvre » sur les scènes contemporaines¹⁶. À titre de conclusion, je proposerai de mettre *Will you...* en regard de certaines de ses réflexions.

Objets, mémoire et identité

Si, dès la fin du 19^e siècle, on a introduit sur scène des objets prélevés à même la réalité¹⁷ parce qu'on les considérait, de Zola à Brecht, comme des miroirs signifiants de l'individu, de la société, de l'Histoire, dans la seconde moitié du 20^e siècle, l'objet réel, récupéré, tend pour ainsi dire à devenir relique :

« Sans valeur marchande et esthétique, cet objet arraché à la réalité a pour partie remplacé l'accessoire de théâtre traditionnel ; ruine ou haillon, il est devenu une véritable citation où « le temps perdu, la douleur du souvenir et la

¹⁶ Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, P.U.R., coll. Le spectaculaire, 2011.

¹⁷ Je renvoie le lecteur désireux d'en savoir davantage sur les usages, plastiques et théâtraux, de l'objet réel au XX^e siècle, à la première section de l'ouvrage de J.-L. Mattéoli (« L'histoire et la géographie de l'objet pauvre » in *L'Objet pauvre*, op. cit., p. 11-60).

figure de la mort »¹⁸ constituent désormais l'image, à la fois confuse et singulière, que se fait du passé – et notamment du très proche passé – le siècle nouveau. »¹⁹

Deux choses sont importantes dans cette affirmation. La première est que, sur les scènes contemporaines (et, plus largement, dans le champ des arts plastiques²⁰), les objets participent d'une esthétique du témoignage, de la trace mémorielle et, partant, entretiennent un rapport privilégié « avec la disparition – des idées, des êtres, des choses »²¹. Cette poétique du « reste », de la « ruine »²², peut produire des effets nostalgiques ou tragiques ; ce n'est pas le cas dans *Will you ever be happy again ?*, même si le titre est empreint de mélancolie. Dans ce spectacle, les objets, tirés des décombres de notre histoire, sont en effet remis en jeu sur un mode dynamique, dialectique, qui vise à mettre en regard, pour mieux les déconstruire et les repenser, les événements et les contextes dont ils sont les témoins.

¹⁸ W. G. Sebald, « Le jour et la nuit... », *Séjours à la campagne*, 1998, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2005, p. 177.

¹⁹ Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre*, op. cit., p. 7.

²⁰ Voir notamment le travail de Christian Bolkanski.

²¹ Extrait de la quatrième de couverture de *L'Objet pauvre*.

²² « La ruine, c'est l'objet plus la mémoire de l'objet, l'objet consommé par sa propre mémoire. De ce qu'il fut, et, par un de ces étranges mécanismes du souvenir, de proche en proche, de là où il fut, et de ce à côté de quoi il fut, et du temps où il fut, et puis de qui il fut le contemporain, etc. [...]. De lui-même et de tout ce qui, de proche en proche, se relie à lui. C'est l'objet devenu éponge historique, un accumulateur de mémoire », Gérard Wajkman, *L'objet du siècle* (Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 1998, p. 13), cité par J.-L. Mattéoli in *L'objet pauvre*, op. cit., p. 90-91.

Will you ever be happy again ?, 2008. © Srdjan Veljovic

Le deuxième point notable est que notre rapport à la mémoire est de plus en plus immédiat, que nous tendons à porter toujours plus rapidement un regard rétrospectif sur les choses. La principale raison en est que, depuis le 20^e siècle, l'humanité a changé de régime temporel. Sous les effets conjugués d'une accélération historique, économique, scientifique et technologique du temps, le sentiment du passé (du daté, caduque, révolu, démodé...) s'impose à vitesse croissante. « Nous avons l'histoire sur les talons », résume Marc Augé :

« [...] part[ons] du constat très banal que nous pouvons être quotidiennement conduits à établir : l'histoire s'accélère. À peine avons-nous le temps de vieillir un peu que notre passé devient de l'histoire, que notre histoire individuelle appartient à l'histoire. [...] Aujourd'hui, les années récentes, les *sixties*, les *seventies*, bientôt les *eighties*, retournent à l'histoire aussi vite qu'elles y étaient survenues. Nous avons l'histoire sur les talons. Elle nous suit comme notre ombre, comme la mort. L'histoire : c'est-à-dire une série d'événements reconnus comme événements par beaucoup (les Beatles, 68, la guerre d'Algérie, le Vietnam, 81, la chute du mur de Berlin, la démocratisation des pays de l'Est, la guerre du Golfe, la décomposition de l'URSS), d'événements dont nous pouvons penser qu'ils compteront aux yeux des historiens de demain ou d'après-demain et auxquels chacun d'entre nous, tout conscient qu'il soit de n'être rien de plus dans cette affaire que Fabrice à Waterloo, peut attacher quelques circonstances ou quelques images particulières, comme s'il était chaque jour moins vrai que les hommes, qui font l'histoire (car, sinon, qui d'autre ?), ne savent pas qu'ils la font. »²³

²³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. La librairie du XXI^e siècle, 1992, p. 38-39.

Dans ce contexte, qu'il soit un vestige des « naufrages et désastres »²⁴ de l'humanité, un souvenir des joies et douleurs ordinaires, ou un simple fragment arraché à la fuite en avant de la consommation, l'objet réel, chargé sur scène du « livre de notre histoire ouvert sous nos yeux »²⁵, apparaît – dans un certain nombre de formes théâtrales « autres »²⁶ que J.-L. Mattéoli inscrit dans la lignée de Kantor – comme un « objecteur » :

« objecteur au jeu théâtral, à la représentation, mais aussi, à l'obsolescence et l'oubli consécutif que prétendent compenser musées et commémorations. Ce témoin inerte [...] donne aujourd'hui naissance à des esthétiques diverses, parfois canularsques, où la mémoire tient du refuge contre les soubresauts de l'Histoire, et de la résistance à l'engloutissement des anonymes. »²⁷

Résolument « *bifrons* », pouvant aussi bien se « conjuguer au présent (il est porteur de quotidien) ou au passé (il est porteur de mémoire) »²⁸, au carrefour de la petite histoire intime et de la grande histoire collective, l'objet fait figure, pour les contemporains, de point d'ancrage du sujet : il est, non pas forcément ce qui lui ressemble, mais là où, à travers les ballottements du temps, il se rassemble – et, avec lui, toute la communauté de ceux partageant ce sensible.

Dans *Will you...*, S. Mitrovic joue pleinement de cette dialectique de l'objet. Entre objectivité du contexte historique dont ils sont extraits et subjectivité de l'affect qu'ils peuvent susciter, faisant dialoguer le présent, le passé récent et le passé plus lointain, les objets se font les relais de récits exemplaires qui, par-delà le sort particulier des individus auxquels ils appartiennent, engagent une réflexion sur l'histoire et le devenir de l'Europe – ses tragiques révolutions²⁹, ses points aveugles – depuis plus d'un demi-siècle. Curieuses pièces à conviction, donc, que ces objets qui, dans le spectacle, sont ce par quoi les interprètes, mobilisant la mémoire affective et collective du public, s'appliquent à questionner et à déjouer ses réactions instinctives. La communauté européenne n'en finit pas de se nourrir de réflexes identitaires et de représentations partiales : c'est la seule morale de cette « leçon de choses ».

Pour citer le document

Julie Sermon, «Pièces à conviction ? Dialectiques de l'objet mémoriel dans *Will you ever be happy again* ? (2008), de Sanja Mitrovic.», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet,

²⁴ Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre*, op. cit., p. 59.

²⁵ W. G. Sebald, (« Le jour et la nuit », *Séjours à la campagne* (1998), traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2005, p. 177), cité par J.-L. Mattéoli (*L'objet pauvre*, op. cit., p. 79).

²⁶ Les principales compagnies du corpus de J.-L. Mattéoli sont : Turak Théâtre, Théâtrenciel, Théâtre de Cuisine (scène marionnettique) : 26 000 couverts et OPUS, Office des Phabricants d'Univers Singuliers (arts de la rue) ; Théâtre du Radeau et compagnie Deschamps-Makeïeff (théâtre « régulier »).

²⁷ Extrait de la quatrième de couverture de *L'Objet pauvre*.

²⁸ Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre*, op. cit., p. 60.

²⁹ « Révolution » est à ici à entendre au double sens du terme, politique (renversement d'un pouvoir), mais aussi astronomique (« mouvement orbital d'un corps céleste qui repasse à intervalles réguliers par le même point »).

Objet, mémoire, identité, mis à jour le : 13/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1972>