Le théâtre-témoignage

Des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir

Jérémy Mahut

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1439>

DOI : 10.4000/doublejeu.1439

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 83-94

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jérémy Mahut, « Le théâtre-témoignage », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1439> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1439>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE THÉÂTRE-TÉMOIGNAGE

DES AUTEURS PRIS ENTRE DÉSIR D'AUTHENTICITÉ ET VOLONTÉ D'AGIR

Le théâtre-témoignage, appellation sous laquelle nous regroupons des pièces qui se construisent à l'aide des témoignages de personnes réelles, accorde une place fondamentale à l'individu. Les enjeux de cette focalisation sont multiples. Certains auteurs, comme Jacques Delcuvellerie, redoutent qu'elle aboutisse à un « tout pour la contemplation », en sacralisant le témoin, par une sorte de « fascination morbide »¹. La mise en scène d'un témoin pose la question des motivations, celles du témoin comme celles de l'auteur. Le témoin peut chercher à se raconter dans le but d'être contemplé, ou vouloir provoquer une réaction chez le spectateur. L'auteur peut le soutenir ou l'instrumentaliser. Les liens de filiation entre le théâtre-témoignage, le théâtre politique des années vingt, et le théâtre documentaire des années 1960, réaffirment le rôle de l'auteur et apparentent le théâtre-témoignage au théâtre d'action. C'est donc aux auteurs, dans le traitement qu'ils font du témoignage, en amont et en aval de la pièce, par leur implication personnelle au moment de l'enquête comme au moment de l'écriture et dans leur manière de retenir l'attention du public, que revient la tâche de concilier les deux attitudes, *a priori* paradoxales, que sont l'action et la contemplation.

Comme son nom l'indique, le théâtre-témoignage repose sur le témoignage d'un ou de plusieurs individus. Le premier état de contemplation se situe potentiellement au moment de l'enquête, moment où l'auteur s'adonne à l'observation et à l'enregistrement des témoignages. Si l'auteur, par ses questions, aiguille le témoignage pour répondre à des hypothèses, l'enquête demeure une simple observation. Un auteur comme Jacques Delcuvellerie, au contraire, enquête non pour vérifier ses idées mais pour en entendre

1. Jacques Delcuvellerie et al., *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Paris, Éditions théâtrales, 2002, p. 7.

de nouvelles, plus proches de la vérité (il explique qu'il ne croit pas au discours présenté par les médias). Son observation, qui s'accompagne d'une relative neutralité, bascule alors dans la contemplation, l'auteur ne cherchant plus à saisir des parties de témoignages qui l'intéressent mais à capter le témoignage dans sa globalité. Cependant, la contemplation de l'auteur, à ce moment de l'enquête, ne garantit pas la contemplation du spectateur au moment de la représentation. Le témoin, libre de parler, va transmettre un témoignage qui, selon son contenu et son mode d'énonciation, pourra ou non rendre le spectateur contemplatif. Bien choisir ses témoins est donc fondamental pour un auteur de ce type, car l'individu qui se dévoile est au centre de la pièce. Ainsi, Philippe Minyana qualifie *Inventaires* et *Chambres* de « théâtre de l'aveu »², Denise Schröpfer parle, pour *Rwanda 94*, de « théâtre de la pensée »³. *Rwanda 94* commence par le témoignage de Yolande Mukagasana, rescapée du génocide rwandais. Son témoignage dure une trentaine de minutes. Elle est assise sur une chaise, immobile, et raconte son histoire personnelle. Denise Schröpfer note que cette immobilité la rend « proche d'un personnage beckettien »⁴. Elle n'est pas la seule à faire ce parallèle entre le théâtre-témoignage et le théâtre de Beckett, Minyana reconnaît cette influence : « comment on a additionné Beckett, Duras, Tchekhov, comment on a fait des sédiments là-dessus, comment on a réinventé, reconstruit à partir de ça »⁵. Les auteurs qu'il cite sont représentatifs de la « crise de l'action », apparue au théâtre à la fin du XIX^e siècle. Selon Hans-Thies Lehmann, les caractéristiques de cette crise sont : une « vision du monde d'une autre nature », « la discontinuité » et « la faillite du langage et du sens »⁶. Toutes les pièces de théâtre-témoignage ne mettent pas en scène le personnage dans une immobilité complète. La plupart limitent cependant l'action sur scène. Fabrice Pavis revient sur cette limite que s'impose Minyana dans *Inventaires* :

L'obligation de raconter sa vie, chacune pour soi, sans pouvoir en discuter avec des rivales, interdit toute intrigue commune liée à la situation

-
2. Philippe Minyana, « Chambres/Inventaires : la poétique du banal. Entretien de Philippe Minyana et Robert Cantarella. Été 1999 », *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris, Éditions théâtrales, 2000, p. 118.
 3. Denise Schröpfer, « La "comparution" dans le théâtre contemporain », in *Esthétique du témoignage*, Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 342.
 4. *Ibid.*, p. 345.
 5. Philippe Minyana, « Chambres/Inventaires... », p. 111.
 6. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1999 [*Le Théâtre postdramatique*, Paris, Éditions de L'Arche, 2002, p. 80].

d'énonciation : on ne trouve donc ni nœud dramatique, ni crise, ni rebondissement de l'action, ni catastrophe et conclusion⁷.

L'action sur scène, réduite à son minimum, permet une focalisation plus intense sur les personnages. L'espace de la scène devient alors l'espace du moi. C'est une sorte de « gros plan »⁸ que l'auteur effectue, dont l'effet peut être rapproché de celui du gros plan cinématographique. Ce plan renseigne sur l'individu autant que sur son environnement. En effet, il y a un rapport de corrélation entre le plan d'ensemble et le gros plan. « Car la vie la plus grande est constituée de ces vies minuscules et elle en est le résultat »⁹. Dans son souci du détail, le gros plan est vecteur de contemplation. « Brusquement l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose »¹⁰. Il est à la fois indispensable et dangereux pour le théâtre-témoignage. Indispensable car, grâce à lui, les témoins prennent une importance considérable, ils acquièrent une existence propre et non plus subordonnée à l'action. Les personnages n'étaient jusqu'alors que de simples fragments de la pièce. Le gros plan change la donne. Fernand Léger écrit : « Jamais avant cette invention vous n'aviez ombre d'idée de la personnalité des fragments »¹¹. Ce plan est privilégié par les auteurs de films contemplatifs, il l'est aussi, nécessairement, par les auteurs de théâtre-témoignage. C'est pourquoi Michel Corvin compare Minyana aux « peintres minutieux [...] qui [...] transpercent le réel et font déboucher le contemplateur de leurs toiles dans un univers fantastique où toute chose est métamorphosée d'être ainsi décomposée »¹². Le danger du gros plan est que l'« hypnose », dont parle Jean Epstein pour

-
7. Patrice Pavis, « Sous bénéfices d'«Inventaires» : l'écriture retorse de Philippe Minyana », in *Philippe Minyana ou la parole visible*, p. 48.
 8. Jean-Pierre Ryngaert utilise ce terme de « gros plan » pour qualifier le monologue dans ce qu'il appelle une « dramaturgie du moi et de la subjectivité » (cf. Jean-Pierre Ryngaert, « Paroles en chambres, paroles publiques », in *Philippe Minyana ou la parole visible*, p. 69). Lehmann fait lui aussi ce parallèle, tout en précisant que le gros plan cinématographique plonge le spectateur dans le « fantasme », dans l'imaginaire, alors que le gros plan sur scène accentue l'effet de réalité (Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, p. 204-205).
 9. Béla Balázs, *Le Cinéma, nature et évolution d'un art nouveau* [1948], Paris, Payot, 1979, p. 51-52 ; cité dans Emmanuel Siety, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma – CNDP, 2001, p. 69.
 10. Jean Epstein, « Grossissement » [1921], in *Bonjour cinéma* ; cité dans Emmanuel Siety, *Le Plan, au commencement du cinéma*, p. 68.
 11. Fernand Léger, « À propos du cinéma » [1930-1931], in *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1996, p. 168 ; cité dans Emmanuel Siety, *Le Plan, au commencement du cinéma*, p. 69.
 12. Michel Corvin, « Chez Minyana, c'est la forme qui fait sens », *Philippe Minyana ou la parole visible*, p. 25.

le cinéma, se transforme en voyeurisme, voire en « fascination morbide », comme le redoute Jacques Delcuvelier. Selon Patrice Pavis, tout est dans la mesure, qualité qu'il décèle chez Minyana :

[...] il utilise les récits de vie comme matière première, donne à chacun l'illusion de s'exprimer librement, transforme l'auditeur en un « voyeur » acceptable, lui ouvre l'accès aux petits secrets, mais sans susciter toutefois son dégoût¹³.

Le spectateur peut alors contempler la scène, et plus précisément le témoin, sans que celui-ci soit soumis au rythme effréné de l'action.

Comme pour le théâtre postdramatique¹⁴, la forme de discours privilégiée par la plupart des pièces de théâtre-témoignage va être le monologue. Écouter un monologue, c'est entrer dans l'espace et le temps de la subjectivité. Si l'espace du moi est un vecteur de contemplation, qu'en est-il de ce qu'Anne Ubersfeld appelle le « temps fictionnel »¹⁵ ? Nous voyons immédiatement l'originalité du théâtre-témoignage par rapport au théâtre traditionnel. Comment pourrions-nous parler de « temps fictionnel » alors que ce que raconte le témoin est censé justement ne pas être une fiction ? Ce « temps de l'histoire », comme nous l'appellerons, est celui de la pensée, de la mémoire. Denise Schröpfer décrit cette particularité du discours de témoin :

[...] cette situation, où elle était seule en scène, amenait un « revivre » d'émotions et de souvenirs difficiles à contrôler. Le metteur en scène a proposé à Yolande de s'arrêter chaque fois qu'elle en aurait besoin. L'orchestre jouerait quelque chose et elle serait libre de se détendre¹⁶.

Le spectateur peut donc être projeté dans un temps qui n'est plus celui de l'action mais de l'émotion, une temporalité qui est source de contemplation. Rappelons-nous *Les Contemplations*, titre de ce recueil de Victor Hugo qui cherche précisément à pénétrer l'espace et le temps du souvenir. Malgré l'envie de se révéler, le témoin n'est pas toujours maître de son discours. Il arrive que celui-ci perde de sa rationalité au profit de l'émotion. L'auteur peut faire comme dans *Rwanda 94*, en autorisant le témoin à s'arrêter quand l'émotion est trop intense, ou comme dans *Chambres*, où le texte est parfois « menacé par le chaos d'un discours qui n'obéit plus du tout aux règles de la communication (logique, clarté, ordre), mais aux

13. Patrice Pavis, « Sous bénéfices d'«Inventaires»... », p. 41.

14. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, p. 208.

15. Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre II (L'École du spectateur)* [1981], Paris, Belin, 1995, p. 200.

16. Denise Schröpfer, « La «comparution»... », p. 341.

détours compliqués d'une subjectivité qui est bien celle d'un personnage "dramatique" »¹⁷. Jean-Pierre Ryngaert précise alors que « le discours épique s'efface au bénéfice du monologue intérieur romanesque »¹⁸. Dans ce cas, les spectateurs deviennent émotionnellement liés à celui qui prononce le témoignage, soumis à une sorte de « contemplation auditive ».

Cette forme de contemplation est primordiale car le théâtre-témoignage est avant tout un théâtre de la parole, un théâtre narratif. Denise Schröpfer dit, en parlant de *Rwanda* 94 :

[...] confronté à l'irreprésentable, le théâtre doit s'interroger sur ses moyens de raconter. Comment en effet restituer l'homme poussé jusqu'aux limites de la maladie, comment représenter le monde traversé par une expérience qui touche aux extrêmes de l'horreur ? Précisément en privilégiant un théâtre de la voix et de la parole, qui travaille le décalage entre le vu et l'entendu¹⁹.

Elle insiste sur le fait que le théâtre narratif est une façon de représenter l'irreprésentable, remarque qui est aussi vraie pour le théâtre de Minyana. Patrice Pavis rappelle la dominance du narratif dans ce théâtre :

[...] la dramaturgie (les instances canoniques comme l'intrigue, la fable, l'action, le sens) est négligée en tant qu'instance scénique et est réintroduite dans le récit et dans la manière de narrer²⁰.

La spécificité du génocide, traditionnellement considéré comme irreprésentable, n'explique donc pas entièrement le recours au narratif : l'irreprésentabilité de l'action, nécessitant la narration, est théorisée dès Aristote. Le narratif entraîne une dilatation temporelle, comme le rappelle Anne Ubersfeld : « la domination exclusive du langage ou la part dominante de l'image entraîne un ralentissement du rythme »²¹. Or, l'impression d'un temps dilaté est une des caractéristiques de la contemplation. En effet, dans un état contemplatif, le sujet est absorbé par l'objet qu'il observe. Les changements d'état de la chose observée se développent alors de manière linéaire. Il en résulte un rythme plus lent et une dilatation du temps. Par conséquent, le théâtre-témoignage, par la place qu'il accorde à la narration, est un théâtre qui invite à une forte contemplation.

17. Jean-Pierre Ryngaert, « Paroles en chambres... », p. 76.

18. *Ibid.*

19. Denise Schröpfer, « La "comparution" ... », p. 345.

20. Patrice Pavis, « Sous bénéfices d'"Inventaires" ... », p. 47.

21. Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre II...*, p. 202.

En choisissant d'interviewer des personnes réelles, de recueillir leur témoignage pour en faire une pièce, les auteurs de théâtre-témoignage prennent un engagement, celui de rester fidèle au témoin, et de mettre sa parole au premier plan. Ce choix a des conséquences sur l'action : immobilité des personnages, dilatation du temps provoquée par la narration, fragmentation de l'intrigue sujette aux errances de la mémoire et de la subjectivité, et enfin emprise de l'émotion. On serait alors tenté de dire que ces pièces sont des pièces de contemplation, où l'action est réduite à son minimum. Pourtant, ce théâtre est parfois considéré comme un « théâtre d'action ».

L'appellation « théâtre d'action » s'explique d'abord par la filiation du théâtre-témoignage avec le théâtre documentaire des années 1960. Du théâtre de Piscator, dont les expériences scéniques ont annoncé le théâtre documentaire, au théâtre de Weiss, la place du document a évolué. De simple complément, telle une carte géographique dans *L'Heure de la Russie*, le document s'est peu à peu intégré à la pièce jusqu'à devenir indispensable. À propos de *Malgré tout*, qu'il considère comme une véritable « pièce documentaire », Piscator précise que : « le document politique constituait la base même du texte et de la représentation, [...] pour la première fois le film devait être lié organiquement aux événements scéniques »²². L'apport de Weiss a été de transformer le texte lui-même en document, ce qui a été conservé dans le théâtre-témoignage. Le fait de lier organiquement le document au reste de l'action comme l'a fait Piscator, de faire de lui le cœur même de l'action comme l'a fait Weiss, a permis qu'il ne brise plus nécessairement l'action dramatique, comme c'était le cas dans *Drapeaux*²³. Le témoin, en tant que document, a permis d'allier l'action dramatique et la contemplation. En effet, le reproche que l'on fit à Piscator de « détruire la poésie dramatique par des cartes de géographie et des statistiques »²⁴ n'a plus lieu d'être dès lors que le document n'est plus un objet mais un être humain, capable de raconter et d'agir, chargé d'émotion et donc susceptible de susciter la contemplation.

Être descendant de Weiss et de Piscator rend le théâtre-témoignage héritier du théâtre documentaire mais aussi du théâtre politique. Rappelons-nous que l'ouvrage théorique de Piscator est intitulé *Le Théâtre politique*. C'est le document lui-même qui introduit de la politique dans la

22. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* [*Das Politische Theater*, 1929], Paris, Éditions de L'Arche, 1962, p. 65-66.

23. Jean-Michel Palmier, « Théâtre et révolution chez Erwin Piscator. De l'agitprop berlinois au théâtre antifasciste d'Engels », in Maria Piscator, Jean-Michel Palmier, *Piscator et le théâtre politique*, Paris, Payot, 1983, p. 29.

24. *Ibid.*, p. 18-19.

pièce. Jean-Michel Palmier note : « La pièce cherchait à agir non seulement sur la sensibilité, l'émotion, mais aussi l'intellect, la raison »²⁵. Piscator insiste sur la nécessité de suivre l'actualité et la politique, déplaçant ainsi l'ordre des valeurs : « Tant de pensées nouvelles se pressent vers la lumière. Le temps est trop précieux pour permettre d'attendre des raffinements subtils »²⁶. Il écrit ces lignes au moment de sa mise en scène de *Drapeaux*, pièce qui colle à l'actualité (troubles politiques à Berlin, misère, chômage...). Certains, méconnaissant l'œuvre de Piscator (qui, au-delà de ses propos polémiques, accordait une grande importance à l'esthétique), seraient tentés de penser que le théâtre doit choisir entre l'art et la politique, entre le « théâtre d'art » ou le « théâtre d'action ». Le préjugé qui consiste à croire que des œuvres politiques ne peuvent être esthétiques pousse certains auteurs, et même des théoriciens à négliger l'aspect politique des pièces. Ainsi, à propos d'*Inventaires*, Patrice Pavis dit que « le propos n'est pas de convaincre ou de défendre des thèses ou des opinions, mais d'énumérer, de dénombrer, d'inventorier »²⁷. Pourtant, en présentant le document, les auteurs sont conscients d'effectuer un acte politique, comme le souligne Philippe Minyana : « Il n'y a eu de ma part aucun projet autre que de faire dire des gens qui parlent. C'est en ça que c'est aussi pour moi un geste politique »²⁸. De même, Jacques Delcuvellerie dit : « Nous tenons pour malaisante l'assertion des "sages" selon laquelle l'horreur est inconnaissable et que l'analyse des causes qu'on peut repérer à son avènement, s'avère finalement impuissante à en rendre compte réellement »²⁹. Cette prise de position est révélatrice d'une certaine « philosophie » des auteurs de théâtre-témoignage qui consiste, dans un monde toujours plus complexe, à ne pas abandonner la recherche des causes liées aux événements. Dès lors, le théâtre-témoignage serait-il voué, comme le théâtre d'action, à privilégier le message sur l'esthétique ?

Les qualités esthétiques du théâtre politique ont traditionnellement été sous-estimées par les théoriciens du théâtre³⁰. Les critiques qui ont été faites au théâtre-témoignage sont du même ordre. On lui reproche de privilégier le contenu sur la forme, de rester fidèle au témoignage, au détriment de la création artistique. À l'inverse, si les auteurs modifient les

25. *Ibid.*, p. 28.

26. Maria Piscator, « L'Itinéraire d'Erwin Piscator. Une vie pour le théâtre », in Maria Piscator, Jean-Michel Palmier, *Piscator et le théâtre politique*, p. 116.

27. Patrice Pavis, « Sous bénéfices d'"Inventaires"... », p. 54.

28. Philippe Minyana, « Chambres/Inventaires... », p. 118-119.

29. Jacques Delcuvellerie et al., *Rwanda 94...*, p. 7.

30. On peut lire à ce sujet l'introduction d'Olivier Neveux à son ouvrage : *Théâtres en lutte*, Paris, La Découverte, 2007.

témoignages, ils sont accusés de manipuler le témoin et de déroger à la règle qu'ils revendiquent : l'authenticité. Les auteurs répondent à ces critiques en affirmant que les pièces traditionnelles sont aussi basées sur des conversations réelles, qu'une pièce de théâtre-témoignage sans la présence d'un auteur est inconcevable, et qu'être fidèle au témoignage, au document, signifie être fidèle à l'esprit et non à la forme. Les positions du théâtre-témoignage sont donc les mêmes que celles du théâtre documentaire. « Le théâtre documentaire s'interdit toute invention, il reprend du matériel authentique et le rend sur scène sans modifier le contenu, en travaillant simplement sur la forme »³¹. C'est donc en travaillant sur la forme que les auteurs de théâtre-témoignage, comme ceux du théâtre documentaire, peuvent rendre leur pièce esthétique. Les auteurs disposent de plusieurs moyens pour « sculpter » la forme de leur pièce : ils peuvent, par exemple, poétiser le texte, recourir au montage, ou encore agir sur la mise en scène.

Si le théâtre-témoignage peut être qualifié de « théâtre d'action », c'est en partie grâce à l'action des auteurs sur leur pièce, autrement dit au modelage du contenu. S'il ne s'agissait que de transmettre le témoignage, nous parlerions bien plus volontiers de « théâtre d'information ». Les auteurs qui poétisent le témoignage lui-même sont assez rares, par souci de fidélité au témoin. Cependant, Philippe Minyana n'hésite pas à le faire :

Il y a plusieurs solutions, comme le rajout d'expressions faussement parlées, genre « hein », « ouais ». [...] *Inventaires* est la première pièce qui tentait de retranscrire la logorrhée, non pas en essayant de la tirer vers des tics ou des trucs de langage, mais vraiment comme un poème parlé, sans que ça fasse, entre guillemets, chant poétique³².

Il précise tout de même « qu'il n'invente rien et qu'il entasse sur des liasses de faits divers, matière première de son œuvre »³³. Il assume ce paradoxe car, selon lui, la pièce n'est pas censée restituer l'interview mais le reconstituer et aller bien au-delà³⁴. Pour ajouter de l'action dramatique à une pièce qui pourrait être trop contemplative, il va jusqu'à *fictionaliser* une partie des témoignages qu'il a recueillis :

Parce que j'ai inventé beaucoup sur *Inventaires*. Notamment une des femmes [...]. J'ai extirpé des aveux d'adultère, de robe, de moto, de

31. P. Weiss, « Notes pour un théâtre documentaire », *Discours sur la genèse et le développement de la très longue guerre de libération du Vietnam...*, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15 ; cité dans Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, p. 56.

32. Robert Cantarella, « Chambres/Inventaires... », p. 109.

33. Michel Corvin, « Chez Minyana... », p. 17.

34. Philippe Minyana, « Chambres/Inventaires... », p. 117.

souvenirs, mais le reste a été inventé, à son grand dam d'ailleurs parce qu'après elle a été très chagrinée de voir comment j'avais fait mourir tout le monde³⁵.

Une telle liberté par rapport au matériau d'origine est exceptionnelle dans le théâtre-témoignage. La plupart des auteurs se contentent, quand ils ont recours à la fiction, de la faire intervenir sans qu'elle contamine le discours authentique, par l'intermédiaire du montage. Le montage peut avoir pour fonction de rendre la pièce plus « active » si le témoignage est trop contemplatif. Ainsi, dans *Rwanda 94*, le témoignage de la rescapée est suivi d'un changement de rythme provoqué par le montage rapide de séquences dramatiques, de vidéos et de parties musicales. Certains moments de relâchement resurgissent dans la pièce, à l'exemple d'une conférence d'historien qui est intégrée au spectacle. Ce changement de rythme est la méthode que le Groupov a trouvée pour éviter que la pièce demeure dans le registre de la contemplation suscitée par le témoignage initial. La fiction n'est donc pas intégrée au témoignage mais elle le complète, réalisant un équilibre entre l'action et la contemplation. Ainsi des chœurs de personnages fictifs suivent le témoignage de Yolande, pour rendre la parole plus collective :

La notion même du « propre » (au sens où un acteur figurerait l'unité du personnage précis avec son corps et sa voix) est ébranlée au profit de coprésences. Les corps délivrent une parole qui est adressée au public, de façon frontale, allégée du *pathos* de la plainte, de la colère et du poids d'une trop grande subjectivité. Il se crée une parole interpersonnelle qui circule au point de transcender sa singularité et d'inclure les spectateurs dans son trajet³⁶.

Que ce soit pour *Rwanda 94* ou pour *Inventaires*, le montage permet donc de ralentir ou d'accélérer le rythme. Patrice Pavis note que si Minyana élimine « les pauses, les scories de la communication (les “euh”, “hein” et autres “ah”) » des témoignages réels, il le fait dans l'optique de procéder à un « nettoyage de la langue » qu'il « revitalise grâce à la recomposition rythmique, à l'élimination des parasites et à une concentration des effets »³⁷.

Nous avons vu que le montage rythmique peut équilibrer la contemplation suscitée par le témoignage, action statique, par de l'action dynamique. La mise en scène, qu'on pourrait considérer comme un « montage

35. *Ibid.*

36. Denise Schröpfer, « La “comparution”... », p. 345.

37. Patrice Pavis, « Sous bénéfices d'“Inventaires”... », p. 44.

scénique», peut aussi produire cet effet. Par exemple, les témoignages d'*Inventaires* sont mis en scène de manière très active :

Le *reality show* se transforme vite en un *freakshow* pour un public avide de sensations toujours plus fortes, où le ridicule et l'humiliation sont toujours de la partie [...]. Comme sujet désirant, le spectateur ne se résout pas à abandonner ces femmes à leur sort de victime de la vie et des médias ; il prend pitié ou du moins il se prend à espérer qu'elles sauront se défendre contre ce jeu cruel et stupide³⁸.

Ces femmes prises dans les rouages de la machine médiatique font penser aux femmes de *Daewoo*, pièce dont Alexandre Seurat nous rappelle l'affiche :

[elle] donne le ton, sur un mode polémique et ironique, montrant une poupée, la tête prise dans un engrenage, à l'image de ces ouvrières de Daewoo aux prises avec une mécanique économique qui les broie³⁹.

On retrouve ici l'influence de Piscator, notamment celle des *Aventures du brave soldat Schweyck* (1928). Dans cette pièce, Piscator insiste sur la passivité du soldat qui est envoyé malgré lui à la guerre. Sur scène, le personnage est sans cesse en mouvement grâce « à l'utilisation du tapis roulant »⁴⁰. La passivité du personnage est accentuée par un environnement très actif. La contemplation que pourrait susciter la passivité du personnage est donc équilibrée par l'action sur scène. À l'inverse, il arrive que la mise en scène fasse de l'action dynamique un vecteur de contemplation. Ce paradoxe est visible dans *Inventaires*. Dans cette pièce, la parole est prononcée essentiellement sous forme de monologue. En effet, bien que les concurrentes n'aient pas le droit de se parler entre elles, elles peuvent se couper la parole, ce qui est source d'action, voire de tension dramatique. Le format de l'émission télévisée, du *reality show*, montre des femmes qui ne veulent pas simplement être observées, mais contemplées, dans l'espoir d'être comprises ; mais elles n'y parviennent pas car le rythme de l'émission est trop rapide, leurs prises de parole interrompues. La tension vient de cet affrontement entre le désir d'être contemplées et la vitesse à laquelle les femmes doivent parler pour suivre le rythme de l'émission : « seule compte la vitesse de défilement du discours, sa qualification, sa

38. Patrice Pavis, « Sous bénéfices d'«Inventaires»... », p. 55-56.

39. Alexandre Seurat, « A propos de "Daewoo" de François Bon », *Trans-, Revue de littérature générale et comparée*, <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article51> (page consultée le 21 avril 2009).

40. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, p. 196.

massification »⁴¹. Le rythme de la pièce entraîne une succession d'actions qui pousse la tension dramatique à son paroxysme. Paradoxalement, le trop d'action, exemple absolu de la performativité du langage, aboutit à une forme de contemplation, car la multiplication des thèmes et des épisodes fait « qu'on finit par ne plus les voir et par s'intéresser à autre chose qu'à leur énumération ; par exemple à la façon dont elles parlent de leur vie, aux sonorités qu'elles affectionnent, aux techniques narratives qu'elles utilisent naturellement »⁴². La contemplation qui en résulte n'est pas visuelle mais auditive : « Cette partition est plus rythmique et musicale que sémantique et linguistique : elle n'observe ni pauses, ni silences, ni ralentissements, ni signes phatiques »⁴³. Ici le montage rythmique prend tout son sens et devient véritablement musical, le rythme ne sert plus à faire rebondir la pièce mais à la rendre harmonieuse. C'est le même effet qui est produit par le chœur des morts dans *Rwanda 94* :

Yolande [...] passe le relais au chœur des morts, qui eux sont représentés par des comédiens et musiciens rwandais ; ils s'adressent eux aussi directement au public, au point d'envahir la salle et de venir murmurer, puis porter à l'oreille de chaque spectateur le récit d'une mort singulière. Le témoignage d'origine est démultiplié⁴⁴.

La mise en scène peut donc montrer de l'action et paradoxalement provoquer de la contemplation. La musique tient souvent une grande place dans ce rapport à la contemplation. C'est le cas dans *Rwanda 94* :

[...] alors que le témoignage de Yolande est délivré d'une voix claire, posée très maîtrisée, les mots du chœur des morts sont murmurés, chuchotés, mêlés au chant, à la musique des instruments, à d'autres voix diffusées. Ils créent une douceur qui contraste avec l'horreur de ce qu'ils évoquent ; le témoignage se trouble d'une poésie du rêve ou du cauchemar, qui opère un glissement de la parole vers une émotion plus intérieure. Là encore, le sens qui semble céder la place au son s'en nourrit⁴⁵.

C'est aussi le cas dans la mise en scène de *La Supplication*, réalisée par Jean-François Noville : « le chant pour dire ce qu'on arrive pas à dire »⁴⁶.

41. Patrice Pavis, « Sous bénéfices d'« Inventaires »... », p. 40.

42. *Ibid.*, p. 47.

43. *Ibid.*, p. 43.

44. Denise Schröpfer, « La « comparution »... », p. 342.

45. *Ibid.*, p. 344.

46. Guillaume Grandazzi et Frédérick Lemarchand, « Témoins du futur : vivre avec la catastrophe », in *Esthétique du témoignage*, p. 328.

Le théâtre-témoignage nous donne de véritables clés pour comprendre le rapport qu'entretiennent les arts visuels avec l'action et la contemplation. Il accorde une réelle place au témoin, cherchant à révéler une partie de la complexité du monde en le représentant. En revendiquant l'authenticité des témoignages, les auteurs donnent l'illusion d'un réel inviolé, offert sur scène à la contemplation du spectateur. Le gros plan sur l'individu fait de ce théâtre un « théâtre de l'aveu », un théâtre où la parole devient action, où l'espace et le temps sont sujets aux méandres de la narration, de la subjectivité. On pourrait donc croire à un théâtre qui privilégie le « tout pour la contemplation ». Cependant, la démarche qui consiste à faire appel aux témoins n'est pas neutre. Le point commun entre toutes les formes de théâtre-témoignage est de vouloir agir sur la société, revendiquant ainsi leur filiation avec le théâtre documentaire de Peter Weiss et le théâtre politique de Piscator. Pour autant, vouloir agir sur le public, voire s'adresser directement à lui comme dans le théâtre épique, ne signifie pas nécessairement que cela se fasse au détriment de l'esthétique et de la contemplation. Brecht lui-même insistait sur la coexistence de l'épique et du dramatique au sein de toute œuvre théâtrale. La définition binomiale qu'il donne⁴⁷ de l'épique et du dramatique peut être mis en parallèle avec celle de l'action et de la contemplation : le calme, l'écoulement, l'objectivité, une tonalité dénué de passion, un discours que l'on écoute avec une excitation psychologique moindre, en ce qui concerne l'épique et la contemplation ; l'agitation, les mouvements désordonnés, l'ébranlement direct et qui touche au vif, pour ce qui est du dramatique et de l'action. L'action et la contemplation seraient donc des tonalités avec lesquelles l'auteur joue en fonction de ce qu'il veut transmettre au spectateur. Grâce au montage et à la mise en scène, les auteurs peuvent marier l'action à la contemplation, alterner action dynamique et action statique, développer une intrigue, ou encore égarer le sens, comme dans le théâtre de l'absurde. L'exemple du théâtre-témoignage nous montre que l'art dispose de tous les moyens pour surmonter l'apparente contradiction entre l'action et la contemplation, deux attitudes finalement indissociables de la création.

JÉRÉMY MAHUT

CRIMEL – UNIVERSITÉ DE REIMS

CRHQ – UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

47. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2000, p. 229.