e-Migrinter

16 | 2017
Récits d'exilés

Récits d'exil en scène

Le spectacle du témoignage

Alice Carré

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/e-migrinter/941>

DOI : 10.4000/e-migrinter.941

ISSN : 1961-9685

Éditeur

UMR 7301 - Migrinter

Référence électronique

Alice Carré, « Récits d'exil en scène », *e-Migrinter* [En ligne], 16 | 2017, mis en ligne le , consulté le 20 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/e-migrinter/941> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-migrinter.941>

Ce document a été généré automatiquement le 20 mai 2021.

Tous droits réservés

Récits d'exil en scène

Le spectacle du témoignage

Alice Carré

- 1 Le théâtre contemporain semble avoir un goût particulier pour le réel et le matériau documentaire. Sujets de société, faits réels, matériaux bruts et témoignages s'invitent sur scène, répondant souvent à des intentions politiques et militantes. Le thème de l'exil, présent au cinéma depuis les années 70¹ (Trillat, 1970 ; Gatti, 1976 ; Sissokho, Ngor Faye, 1987), a fait une apparition plus tardive sur les scènes, pour devenir l'un des sujets incontournables de ces dernières années. Les deux exemples que je me propose d'étudier se situent aux antipodes l'un de l'autre, tant au niveau du traitement des témoignages que des moyens esthétiques mis en œuvre. Le *81 avenue Victor Hugo*, créé en 2015 en Seine-Saint-Denis, est proche de la veine du théâtre documentaire². Il est écrit à partir des témoignages de sans-papiers réunis en collectif et logeant dans un squat, ancienne agence Pôle Emploi désaffectée, dont l'adresse à Aubervilliers donne son titre au spectacle. Le plateau est laissé à huit d'entre eux, qui ont suivi un long processus de répétitions, et qui jouent dans un dispositif minimal reproduisant le décor du squat. Le second spectacle, créé en 2003 au Théâtre du Soleil par Ariane Mnouchkine et intitulé *Le Dernier Caravansérail*, répond à des choix inverses. Des témoignages recueillis auprès de personnes réfugiées dans des camps et qui constituent une centaine d'heures d'enregistrements sont utilisés comme matériau scénique et servent de base d'improvisation pour des acteurs, dont certains sont aussi exilés, dans une forme oscillant entre documentaire et fiction. Le théâtre y est assumé dans sa dimension la plus spectaculaire et la plus saisissante, l'image étant mise au service d'une approche militante.
- 2 Le traitement esthétique du témoignage de réfugiés nécessite donc de se positionner face au caractère extraordinaire que le récit d'exil porte en lui. Celui-ci est pris dans une double tension, entre le scénario spectaculaire et le récit intime. Deux tendances se distinguent : celle du spectaculaire, d'un côté, qui a pour but de faire éprouver le sujet au public en jouant sur les sensations et l'étonnement renouvelé ; celle de l'authentique, de l'autre, qui chercherait à effacer la distance qui sépare le spectacle de la réalité vécue. D'un côté donc, on spectacularise la scène, on met en avant les effets

visuels et sonores ; de l'autre, on efface le geste, choisissant une théâtralité minimale qui se fait discrète devant le réel. L'effet d'authenticité est renforcé lorsque celui-ci est incarné par le témoin lui-même : la présence de l'acteur-témoin fait en effet éclater les limites entre fiction et réel et pose d'emblée la question de la monstration et de l'exhibition : que donne-t-on à voir au juste, quand l'acteur n'est pas vraiment un acteur, et quand les faits sont réels ?

- 3 Le traitement scénique du récit d'exil n'est jamais exempt d'un point de vue qui le situe et l'oriente, parfois échappant aux artistes eux-mêmes. En effet, le sujet des migrations renvoie à une actualité fortement médiatisée, à des discours et des positionnements politiques, mais aussi à un imaginaire littéraire et poétique. Ainsi, toute mise en scène maniant ces récits rencontre un certain fantasme de l'exil, qu'il émane de l'équipe artistique ou du public qui le reçoit, et il s'agit ici d'en débusquer les traces et de démêler les postulats idéologiques qui s'invitent au cœur de l'esthétique.
- 4 Pour ce faire, il s'agit d'analyser conjointement les récits et les gestes d'écriture, de sélection, de montage qui les transforment en partition textuelle, les processus de création et de récolte du témoignage et les choix de mise en scène opérés, sans les déconnecter des commentaires des artistes (notes, entretiens) et discours critiques qui permettent d'avoir un point de vue sur les positions idéologiques qui sous-tendent le projet artistique et sa réception.

Du témoignage au texte de théâtre

- 5 Ariane Mnouchkine commence son travail par une véritable enquête et recueille les paroles de plus de quarante-cinq réfugiés dans des camps : entre mai 2001 et décembre 2002, elle se rend régulièrement à Sangatte (grand centre d'accueil mis en place par la Croix-Rouge et démantelé en 2002) ; en janvier 2002, elle se rend à Sidney en Australie puis, le mois suivant, à Auckland en Nouvelle Zélande et sur l'île de Lombok à Mararam. Assistée de Shaghayegh Beheshti, elle collecte les paroles d'Afghans, d'Iraniens, de Chinois, de Tamouls, de Kurdes qui constituent un corpus d'une centaine d'heures d'entretiens. À ce premier matériau documentaire s'ajoutent les matières scéniques issues des improvisations thématiques des comédiens du Théâtre du Soleil, eux aussi de différentes origines (russe, kurde, iranienne, française), dont certains ont eux-mêmes séjourné à Sangatte, comme Sarkaw Gorani, comédien kurde d'Irak. Chaque journée de répétition débute par des témoignages et des récits de la part des comédiens. Ainsi, le processus de création pose d'emblée la question de l'ambivalence des liens entre documentaire et fiction. Bruno Tackels parle d'un « théâtre qui touche, ni pur documentaire ni tout à fait fiction » (Tackels, 2013, p. 68).
- 6 La démarche d'enquête et de témoignage, si elle est inhérente au processus de création, n'apparaît pas comme une finalité. Dans un premier temps, A. Mnouchkine choisit de ne pas faire écouter les témoignages recueillis dans les camps afin de ne pas conditionner l'imaginaire des comédiens. Elle les fait intervenir dans une deuxième phase des répétitions, comme pour valider, remettre en jeu, requestionner les hypothèses d'écriture et la trame qui s'est dessinée au fil du travail.
- 7 Un jeu s'installe entre deux niveaux de témoignages, les comédiens sont tour à tour interprètes de leurs propres vies et passeurs des témoignages de réfugiés. La bascule entre ces deux types de récits se fait souvent par la langue, les comédiens s'exprimant

majoritairement dans leur langue d'origine. Le multilinguisme crée un effet de réel au sein de la fiction et rapproche la représentation du témoignage.

- 8 Différents degrés de documentarité s'instaurent selon les scènes. Il y a d'abord l'usage de documents, projetés et diffusés en bande sonore, tels que l'appel du mollah Omar, le 26 février 2001 en Afghanistan, à abattre toutes les statues et à détruire tous les sanctuaires non islamiques. Ces éléments d'archive servent de cadrage historique aux séquences nombreuses montrant la prise du pays par les talibans puis la libération de Kaboul.
- 9 On trouve ensuite des séquences qui mettent en scène des témoignages en introduisant la figure d'un enquêteur, toujours muet, qui enregistre la parole de plusieurs réfugiés dans les différents camps traversés. Contrepoint aux passages fictionnels issus d'improvisations collectives, ces scènes livrent un témoignage direct, dit par les comédiens ou diffusé en bande sonore. Souvent le moment du témoignage est mis en scène de façon à retrouver le cadre dans lequel la parole a été confiée, fréquemment celui d'un camp et d'une attente : ainsi, on se trouve dans une voiture sous une pluie battante sur la route entre Calais et Paris, au bord de la Manche, sur une table en bois en Indonésie... On entend alors les témoignages de Mansour Kohi, Afghan de 16 ans rencontré à Sangatte, de Seyed Mohamad Nabi, Afghan rencontré à Londres, de Nadereh Yosufi, Afghane qui attend à Lombok un visa pour rejoindre l'Australie. Se dessine alors l'impression d'être face à des témoignages directs, documentant et légitimant les scènes de nature fictionnelle en faisant place aux témoins interrogés. Ces séquences apparaissent comme des ponctuations, remplaçant le spectacle sous le signe de la validité du témoignage et de l'expérience réelle de migrants. Nous verrons comment elles orientent en fait la réception du témoignage à des fins spectaculaires en créant un effet d'empathie et en puisant dans le registre pathétique.
- 10 Ces témoignages ont également pour fonction de signaler l'écart que le théâtre crée par ailleurs avec la réalité, afin que le spectateur n'en soit pas dupe. Ainsi, la scène de la traversée qui ouvre la seconde partie du spectacle, où l'on voit un bateau de fortune pénétrer les eaux australiennes, et durant laquelle des migrants qui viennent d'essayer une tempête se font rejeter par des garde-côtes leur criant de repartir d'où ils viennent, est d'abord présentée par le prisme du théâtre. Ce sont d'immenses rideaux de soie qu'on secoue, mettant toute la troupe à contribution pour la manipulation du décor ; ce sont les garde-côtes qui descendent en harnais sur un fond sonore d'hélicoptère, juste au-dessus de la tête des spectateurs. Après cette entrée en matière spectaculaire, intervient le témoignage, dont l'enregistrement est projeté en voix *off*, tandis que les corps se débattent dans les vagues pour rejoindre le petit esquif. On entend alors la vraie histoire, qui permet de mesurer les écarts entre le témoignage et sa version scénique et d'apporter des compléments :

« Nous étions sur le chemin en mer, la nuit, aux abords du matin, un avion est passé au-dessus de nos têtes. J'ai dit aux amis, c'est un avion australien. (...) de petits bateaux sont arrivés. (...) Ils proposaient 2 000 dollars pour revenir sur nos pas. Après l'annonce, ils ont disparu, puis sont revenus une heure plus tard. Ils ont répété : « Retournez d'où vous venez ! L'Australie ne vous accepte pas ! Ils nous ont maintenus neuf à dix jours à l'intérieur du bateau. Dix jours terrifiants durant lesquels il n'y avait presque pas de nourriture. Au bout de deux jours, ils ont donné une bouteille d'eau à chacun. Personne ne pouvait bouger. Ceux qui parlaient anglais parmi nous ont demandé des éclaircissements. Ils leur ont répondu : « Nous vous conduisons à Darwin en détention et vous ne discutez pas ». » (Mnouchkine, 2006)

- 11 Ainsi, ce que le théâtre a simplifié en le résumant en quelques mots (« Vous avez pénétré dans les eaux territoriales australiennes, vous êtes dans l'illégalité, vous devez faire demi-tour » - Mnouchkine, 2006) se complexifie par le retour au témoignage, qui introduit les vicissitudes administratives australiennes (le camp de rétention, la tentative d'évacuer à peu de frais (deux mille dollars) l'équipage pour s'économiser la prise en charge des réfugiés). À la sommation adressée aux exilés de revenir d'où ils viennent s'ajoutent la maltraitance et le mépris pour la dignité humaine de ces hommes et femmes.
- 12 Une complémentarité et un jeu d'authentification mutuel se créent donc entre théâtre et témoignage : la parole diffusée du témoin atteste de l'origine documentaire de l'image scénique et l'image scénique rend le témoignage d'autant plus authentique. Le témoignage intervient donc comme caution documentaire autant que comme prolongement, le théâtre spectacularise la parole du témoignage en l'associant à l'image forte.
- 13 Le *81 avenue Victor Hugo* se situe d'emblée, quant à lui, du côté du documentaire. Le projet s'inscrit dans le cadre d'une commande, qui est celle des pièces d'actualité, adressée par Marie-José Malis, directrice du théâtre de la Commune, à différents artistes :
- « Avec les pièces d'actualité, voici ce que nous cherchons : que la vie à Aubervilliers nous fasse faire un art juste. La Commune passe à nouveau commande à de grands artistes et continue de leur demander : la vie des gens d'ici, qu'est-ce qu'elle inspire à votre art ? Les pièces d'actualité, ce sont des manières nouvelles de faire du théâtre. Elles partent de la Ville d'Aubervilliers et de sa population et disent qu'en elles se trouvera une nouvelle beauté. » (Malis, 2015)
- 14 Partir du territoire, donc, pour arrimer le théâtre à la cité sans tomber dans l'écueil des théâtres transplantés dans des banlieues avec lesquelles ils n'ont aucun lien. Ce projet entend d'ailleurs constituer une réponse à une contestation très forte de la profession contre la nomination de la metteuse en scène, jugée trop élitiste, sur le territoire d'Aubervilliers.
- 15 L'équipe du *81 avenue Victor Hugo* est composée d'une dramaturge (Barbara Métails-Chastanier), d'un réalisateur de films documentaires (Camille Plagnet) et d'un metteur en scène (Olivier Coulon-Jablonka). Les déambulations dans la ville les font hésiter entre plusieurs sujets : les *data centers*, les conditions d'hygiène atroces dans lesquelles on vit dans la banlieue proche de Paris... Au début, les artistes refusent de renforcer les lieux communs de l'imaginaire misérabiliste de la Seine-Saint-Denis, dont les questions migratoires font partie. Mais la parution en août 2014 d'un article de Yannick Sanchez sur le site de *Mediapart* les fait changer d'avis. Il est titré : « De campements en squats, l'itinéraire des "80 d'Aubervilliers" ».
- 16 Ce qui détermine le choix de ce sujet, c'est la rencontre qui a lieu avec les sans-papiers et le fait que ceux-ci, constitués en collectif pour mieux résister aux expulsions, peuvent trouver dans le théâtre un instrument d'action. Les artistes rencontrent progressivement les habitants du squat, venus en majorité d'Afrique du Nord, de Côte d'Ivoire, du Burkina-Faso et du Bangladesh. Or, menacés d'expulsion par l'Etat, ceux-ci sont alors en pleine lutte pour négocier un report d'audience et passer la trêve hivernale. Les premières rencontres se font dans la méfiance : une pancarte indiquant la possibilité, libre, de venir rencontrer « les trois Blancs » pour le projet de théâtre est plantée à l'entrée du squat. Les membres du collectif se demandent si ces trois-là ne

seraient pas des policiers en civil, d'autres jugent peu sérieuses leurs attitudes, certains refusent que les entretiens soient enregistrés. L'ambiguïté repose sur les liens entre un théâtre subventionné et l'État ; la peur d'être dénoncés et la méconnaissance du théâtre dans ses formes politiques expliquent en grande partie ces réticences.

- 17 Filmés, les entretiens reprennent tous la même trame. Le questionnaire élaboré en amont devait permettre de questionner trois temporalités : la vie au pays et les causes du départ, le trajet migratoire (par quel pays sont-ils passés et comment ?), la vie en France (le travail, les lieux de vie, la vie transformée par l'illégalité). Sur une quinzaine de personnes rencontrées et interviewées, huit vont donc se mettre au théâtre : un homme vient du Bangladesh, les autres du Burkina-Faso et de Côte d'Ivoire. Ceux qui ne poursuivent pas l'aventure le font à cause du travail trop prenant ou de problèmes linguistiques, la maîtrise de l'anglais ou du français étant nécessaire au travail de plateau.
- 18 Il est très vite décidé que ces témoignages seront incarnés sur scène par les réfugiés eux-mêmes. Reste à établir la stratégie pour faire jouer sur scène des hommes dans l'illégalité : il faut fermer la porte à clé pendant les répétitions pour que le lieu devienne privé, et les payer au chapeau. Le risque pris par le théâtre et les acteurs n'est donc pas nul en cas de contrôle.

Dramaturgie et discours

- 19 Les entretiens sont soumis à une retranscription fidèle, reprenant les expressions propres aux réfugiés, leurs hésitations. Rien n'est ajouté à ces témoignages si ce n'est la parabole *Devant la loi* (*Vor dem Gesetz*) de Kafka qui ouvre le spectacle et la chanson de Tiken Jah Fakoli, *Ouvrez les frontières* qui le clôt. L'opération de composition du texte consiste en deux gestes, qui n'ont rien de neutre : ceux de la sélection et du montage. Coupe et agencement sont en soi des actes d'écriture, qui rappellent l'opération réalisée par Peter Weiss pour *L'Instruction* (Weiss, 2000), considérée comme la première pièce de théâtre documentaire, élaborée à partir de comptes rendus et de notes prises lors du procès d'Auschwitz qui s'est déroulé à Francfort de décembre 1963 à août 1965.
- 20 Le temps de l'écriture est occupé par des réductions successives de la matière recueillie : pendant trois mois, trois ou quatre versions se succèdent, de plus en plus brèves, réduisant les cinquante pages à cinquante minutes de spectacle. Les extraits choisis produisent, en fonction de leur force et de leur nature, des effets sur le public et construisent un discours, politiquement situé, sur l'exil.
- 21 Selon la dramaturge du *81 avenue Victor Hugo*, Barbara Métais-Chastanier, les choix effectués répondent en premier lieu à « une logique plus poétique que sociologique »³, l'enjeu étant bien de composer un texte, issu de témoignages certes, mais qui ait une valeur littéraire et théâtrale et excède la pure logique informative. Cependant, les échos poétiques qui sont créés révèlent bel et bien des axes politiques. L'objectif est de créer des résonances entre différentes thématiques qui reviennent comme des *leitmotivs* et charpentent un discours, déboutant les idées reçues et mettant au jour les réalités maintenues dans l'ombre.
- 22 Le texte insiste notamment sur le récit des parcours migratoires. Les témoins s'en tenant chacun à ce qu'ils ont vécu personnellement, ils permettent de donner une image de la diversité des trajets et des raisons de l'exil. Restaurer la complexité de la

réalité est une forme de résistance face au caractère réducteur des discours xénophobes, qu'ils soient publics ou privés.

- 23 L'invisibilité dans laquelle on fait vivre les sans-papiers en Europe, l'absurdité des lois et le hiatus entre le discours légal et les pratiques non officielles sont également des thématiques centrales. Ce travail aboutit à démontrer que « la fabrique du sans-papier » (Lundimatin, 2015) est une réalité. Cette expression renvoie d'abord à la complexification des procédures, notamment au cours de l'été 2015, le but masqué étant de faire diminuer le nombre de demandeurs d'asile, ainsi que l'analysait une personne qui accompagne ceux-ci dans leurs démarches : « La réforme tourne autour de trois axes principaux : Le premier consiste à complexifier l'accès à la procédure, afin que la plupart des "faux" réfugiés se découragent avant même d'entamer la procédure et qu'ils deviennent simplement sans-papiers » (*Ibidem*). En second lieu, il s'agit de faire apparaître la contradiction entre le discours anti-migratoire et la rentabilité économique des migrations. L'utilisation d'une main-d'œuvre bon marché, privée de droits sociaux et corvéable à merci, par des structures diverses mais notamment publiques apparaît au cœur des témoignages. On révèle donc que ces emplois « au black » ont lieu à la préfecture de police, dans les centres de rétention, dans les commissariats, c'est-à-dire précisément là où on poursuit, enferme ou contrôle les sans-papiers. La plupart des habitants du squat étant vigiles, le spectacle aborde également la question des emplois liés à la sécurité, qui recrutent massivement parmi les catégories fragilisées de la société (catégories définies selon des critères d'origine sociale et ethnique) telles que les migrants, alors que paradoxalement ce secteur d'activité n'a fait que croître conjointement à l'idéologie sécuritaire (Bauvet, 2015). La figure du gardien, abordée dès le prologue, la présence saisissante du chien sur scène et les costumes sur lesquels luisent les bandes fluo « sécurité » sont le signe de cette réalité. Cette duplicité d'un système pourtant présenté comme inébranlable est magistralement illustrée par la parabole *Devant la loi* de Kafka entendue en ouverture du spectacle, allégorie terrible de cette justice à la carte et au faciès.
- 24 Choissant comme décor le Pôle Emploi désaffecté, présentant les conditions de vie dans ces anciens bureaux – la promiscuité, l'absence d'intimité, l'unique plaque chauffante qui tourne à plein régime pour nourrir tout le collectif –, le spectacle met l'accent sur la temporalité du séjour en France. Cependant, l'espace a un statut ambigu : dans la mesure où il n'est que très peu exploité, il sert davantage d'arrière-plan que de support de jeu. Il montre le lieu sans le fictionnaliser : en quelque sorte, il dénonce l'espace. La présence des comédiens, elle aussi, est complexe et ambiguë. Le travail d'acteur engagé montre que leur performance scénique demande la maîtrise de techniques théâtrales particulières. La connaissance du texte, répété à chaque représentation, les effets oratoires produits, la partition des déplacements et des états du corps transforment le témoin en acteur incarnant sa propre vie. Ni réellement personnage, ni réellement lui-même, il acquiert un statut d'entre-deux, qui a quelque chose à voir avec le *performer*, tel que le définit Patrice Pavis : « le *performer* est celui qui parle et agit en son nom propre (en tant qu'artiste et personne) et s'adresse ainsi au public, tandis que l'acteur représente son personnage et feint de ne pas savoir qu'il n'est qu'un acteur de théâtre. Le *performer* effectue une mise en scène de son propre moi, l'acteur joue le rôle d'un autre » (Pavis, 1996, p.247). À la différence du *performer* cependant, les témoins du 81 reproduisent une partition précise, établie par le metteur en scène. De même, les actions qui ont lieu sur scène, répétées et reproduites chaque soir, se distinguent de l'action éphémère et *a priori* unique de la performance. Autre

différence de taille, les témoins ne revendiquent pas le statut d'artistes. Ils se présentent comme des militants, montés sur scène pour revendiquer des droits. Au travers de cette identité de passeurs d'une cause et d'une lutte, de porte-parole des autres sans-papiers, ils se créent une légitimité politique plus qu'artistique.

- 25 Ainsi, à aucun moment la présence en scène des témoins ne joue sur l'effet de pathos. Si la logique dramatique est souvent brisée par un effet de distance (la traversée du désert et de la mer par Diomandé est notamment racontée avec comme contrepoint cocasse la présence des autres acteurs-témoins imitant le bruit des mouettes), le spectacle refuse en général toute présence ou posture victimaire. Le texte place le motif de la lutte au cœur du propos dès les premières pages du texte à travers les mots de Koné :

« Voilà pourquoi je dis ici - beaucoup d'hommes ne le savent pas : le seul truc pour gagner, c'est la lutte !
Ouais, rien n'est gagné !
Si on s'assoit, ils vont nous faire sortir matin.
Nous sommes ici car personne n'a un coin pour s'abriter.
On est des sans-abris, ça c'est le point clé : c'est la lutte sans abris⁴ ! » (Coulon-Jabloncka, Métais-Chastanier, Plagnet, 2015)

- 26 Faire des témoins-acteurs des militants, c'est prendre le contrepied d'une appropriation médiatique du thème de l'exil qui fonctionne à plein régime. Ainsi, le jeu d'acteur utilise beaucoup la frontalité et l'adresse directe au public. La parole du témoignage débouche toujours sur une dénonciation ; pour clore les récits des trajectoires (traversées de déserts, d'océans, papiers déchirés, etc.), le texte place la phrase de Zia, témoin-acteur bangladaïsi :

Zia : We came here because we heard there is Humanity.
This is the First world.
They are the fathers of Humanity. They are the creatures of Humanity. They have created Human rights.
But right now, in my opinion I don't know what does it means :
« Humanity »⁵.

- 27 Le spectacle finit comme un appel à la manifestation : les comédiens tous en ligne face public entonnent la chanson de Tiken Jah Fakoly « Ouvrez les frontières », haut-parleurs en main, et l'on entend la voix de Zia qui clame en anglais « *Open the door* », tandis que Méité reprend « laissez-nous passer ».
- 28 La structure du spectacle joue donc sur un va-et-vient constant entre récit testimonial et appel à l'action. Les témoignages mis en scène dans la pièce de Mnouchkine relèvent d'un tout autre registre et, si le but est également celui de l'efficacité politique, leur puissance naît de la compassion. On peut prendre l'exemple d'une jeune Afghane dont les paroles sont rapportées sur la musique de Jean-Jacques Lemêtre, et qui produit une empathie certaine : « Quand le souvenir de cette vie que j'avais revient, je sens que je ne suis plus vivante (...) Ah l'histoire de la vie en Afghanistan. Nous sommes tous partis, tout est fini. » (Mnouchkine, 2006). La dramaturgie vise à éviter le manichéisme et à montrer la vulnérabilité de chaque migrant : même le personnage du proxénète kurde qui exploite deux femmes russes en leur promettant de l'argent pour rejoindre l'Angleterre devient le dénonciateur des conditions d'attente et des politiques migratoires ; ainsi, lorsque sa cabine est inspectée par la Croix-Rouge et qu'il est arrêté, il hurle ironiquement les mots : « France », « *Human rights* », « *Democracy* », « *give me my visa and I go* ». La dénonciation politique passe ici par l'émotion. Le bourreau se

retourne en victime et le personnage renvoie à ces figures complexes de passeurs ou d'intermédiaires qui collaborent au trafic d'êtres humains, peut-être aussi pour se sauver eux-mêmes.

Le spectaculaire et l'authentique

- 29 De même que dans le 81, la pièce du Théâtre du Soleil parcourt et retrace trois temporalités du récit d'exil durant ses 4h30 de spectacle : les scènes qui précèdent le départ ; celles du transit et du parcours ; celles de l'arrivée sur le territoire français, australien ou dans les camps de Nouvelle Zélande. Les lieux présentés ne sont pas des lieux d'arrivée, mais des lieux temporaires (centre de rétention, aéroport, camp de réfugiés), dont les exilés souhaitent s'échapper pour un ailleurs. À l'inverse, les sans-papiers de l'avenue Victor Hugo souhaitent, eux, rester faute de mieux dans le squat et obtenir les papiers du pays où ils se trouvent, en résistant autant que possible aux diverses menaces d'expulsion⁶.
- 30 Les témoignages recueillis par Mnouchkine décrivent tous des étapes d'une trajectoire non encore achevée. Au cœur de cette narration fragmentée se trouve le désir perpétuel des personnages d'échapper au lieu où ils se trouvent. Même le personnage de réfugié irakien arrivé en Australie après sa fuite au Koweït et en Iran, lorsqu'il est auditionné par la Cour d'appel de Melbourne, demande à la traductrice de l'aider à faire un dossier pour son admission en France, cherchant déjà à fuir le pays dont il sollicite l'accueil. La mise en scène spectacularise l'itinérance : sauter par-dessus des barrières, se faufiler dans les trous d'un grillage, s'accrocher à un camion qui va prendre le tunnel sous la Manche, se faire attraper par des policiers, retourner au camp, recommencer : la construction du spectacle insiste sur l'épuisement, la répétition et l'acharnement. L'esthétisation du mouvement perpétuel – le va-et-vient des éléments de décor installés sur des chariots roulants et amenés par des « pousseurs » assistant en silence à la scène, la fragmentation de la dramaturgie présentant les « histoires » en plusieurs séquences qui bouleversent l'ordre chronologique – nous invite à percevoir la scène comme un lieu où rien ne prend racine. Les acteurs, placés sur de petits praticables à roulettes, entrent et sortent de scène manipulés par d'autres, figurant le grand rouage des politiques migratoires et la réification des individus nés en dehors de l'espace Schengen ou du continent nord-américain, privés de liberté de circulation. Sol et bordures du plateau sont donc instables, donnant la sensation que la scène du théâtre est ouverte aux quatre vents et que rien ne pourra s'y fixer. En faisant éclater le cadre théâtral (les entrées en scène se font à cour, à jardin, par les cintres, par le fond de scène, toujours par surprise), la scénographie dessine autant que le texte une véritable poétique de l'instabilité.
- 31 Cette dramaturgie de la fragmentation aboutit à une vision essentialisée de l'exil, offrant du déplacement, du péril, une vision épique plus que politique. Si le spectateur est invité à jeter un regard critique sur les conditions d'attente à Sangatte, si les politiques de la France sont explicitement dénoncées, c'est encore à travers le prisme d'un imaginaire du voyage que le spectacle se structure.
- 32 Le titre *Le Dernier Caravansérail* pourrait aussi faire penser à l'imaginaire oriental colporté par l'Occident qu'Edward Saïd qualifie d'« orientalisme » et définit comme « un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient » ; on aurait affaire ainsi à ce que l'auteur appelle « l'orientalisme comme discours » (Saïd,

1980, p.15). Les enclos où les voyageurs trouvent repos avec leurs bêtes dans les zones désertiques ont-ils quelque chose à voir avec les habitacles de fortune de Sangatte ? S'il dit l'incapacité à passer, l'attente prolongée, le lieu d'accueil transformé en cimetière, *Le Dernier Caravansérail* dit en même temps le fantasme de la traversée, empreint de l'imaginaire romantique. Le sous-titre du spectacle, « Odyssées », renforce cette assimilation de l'exil à un imaginaire littéraire. Ainsi peut-on remarquer que la définition du théâtre par Ariane Mnouchkine rejoint ce tropisme du voyage et cette idéalisation de l'aventure et de la traversée :

« Partir à l'aventure, traverser des océans inconnus. Essuyer des tempêtes ancestrales, découvrir des îles salvatrices. Être sur un navire qui largue les amarres à chaque spectacle, avoir ses amours et ses amis au même endroit et en même temps être nomade. » (Mnouchkine, Pascaud, 2005 : 9)

- 33 Le théâtre se perçoit idéalement comme le lieu d'un voyage et enserme dans son idéal politique et poétique une problématique bien plus complexe. Cette vision fantasmagorique de l'exil oblitère donc le témoignage, le tirant vers la fiction et s'en servant à des fins spectaculaires, ce que la mise en scène réussit d'ailleurs brillamment et majestueusement, livrant un spectacle inoubliable.
- 34 Deux scènes de traversée ouvrent les deux parties du spectacle : dans *Le Fleuve cruel*, il s'agit d'un fleuve de montagne en crue situé possiblement entre la Kirghizie et le Kazakhstan ; dans *Origines et Destins*, il s'agit de la Méditerranée. Le public est placé dans les deux cas dans l'axe de la mer ou du fleuve, et y est immergé : le tissu suspendu devant le mur du fond dessinant l'horizon est de la même couleur que les flots. La scénographie rapproche donc significativement le spectateur des réfugiés sur leurs embarcadères en construisant son point de vue.
- 35 Le choix s'oppose en tout point à celui du 81, pour lequel le metteur en scène a travaillé à une forme d'effacement apparent du spectacle derrière le témoignage. Le théâtre rend visible le théâtre et fait exister le décor comme décor. En racontant d'emblée comment les lieux ont été investis par les sans-papiers, la mise en scène distancie et défictionnalise les acteurs-témoins et le décor.
- 36 En même temps, le geste artistique relève bien de la mise en scène : l'entrée dans la pièce se fait par la fiction avec la parabole de Kafka, et l'entrée dans le témoignage se fait par la mise en scène de l'investissement du nouveau squat et de l'expulsion de l'ancien. Les comédiens s'éclairent aux faisceaux de lampes torches et de portables et rejouent la scène vécue sur le mode du spectacle et non du récit. Enfin, les textes sont bel et bien appris par cœur par les témoins-acteurs qui cherchent à les investir et à les mettre en jeu. Cette forme de théâtre documentaire n'échappe donc pas à des lois de mise en scène ni à un travail d'acteur, et ce, malgré le désir des journalistes, des professionnels et de certains spectateurs de vouloir y reconnaître la pure expression du réel. Ainsi, dans la revue *Mouvement*, la journaliste Milena Forest écrit :
« C'est à partir d'une parole brute recueillie préalablement à tout travail de plateau que le texte s'est tissé. Cette démarche, loin de ce qu'aurait représenté le travail à partir d'une écriture de plateau, préserve l'authenticité de la parole, exprimée hors de quelque mise en scène que ce soit. » (Forest, 2015)
- 37 Le terme « authentique » revient sous la plume de Yannick Butel dans la revue *L'Insensé* : « Une histoire authentique – d'aucuns diraient "vraie" » (Butel, 2015). Revendiquer la présence brute, le témoignage sans mise en scène est l'une des tendances majeures de la profession critique. On voit ainsi comment le témoignage, rattrapé par une fascination collective pour le réel, pour le *based on a true story*, peut devenir aussi bien

un argument de vente que la garantie d'une expérience politique à peu de frais. Refuser de voir le théâtre derrière le témoignage, c'est ressentir ce frisson de l'émotion réelle, et servir le mythe d'une vérité du témoignage qui serait captée sans détour par le théâtre : « La vie bouge et le théâtre l'attrape » (Malis, 2014) écrit la directrice du théâtre Marie-José Malis dans la brochure du théâtre... À cela s'ajoute le fait que, plus majoritairement, le spectacle est analysé comme une expérience militante et non comme un objet artistique, et que par certains aspects, l'engouement qu'il a suscité révèle aussi le désir d'engagement de la profession théâtrale, voire la légitimation même du fantasme d'un théâtre citoyen porté dans l'agora.

- 38 L'issue heureuse du spectacle qui a conduit à la légalisation de quatre-vingt membres du collectif (encore en cours et non sans rebondissements) a cultivé ce mythe de l'action politique du théâtre et a conduit à effacer davantage le geste artistique derrière l'histoire du spectacle. Ainsi, on oubliera les choix et le travail d'acteur pour ne voir que le *happy end*, puis le rebondissement funeste (le squat a effectivement été expulsé en octobre 2016). On oubliera aussi les hésitations des témoins, les effets de distanciation de la mise en scène, les béances du discours pour ne retenir que l'authenticité des témoignages, créditée par la présence véritable des témoins. La réception glisse ainsi dans cet angle mort du documentaire que François Niney définit dans *Le Documentaire et ses faux semblants* :

« La forme du film [...] doit [...] épouser l'état de la recherche, et d'abord ne pas faire croire qu'on montre « la vérité vraie », mais interroger et relativiser ses sources, confronter les interprétations, ménager les trous, faire une mise en scène qui soit une enquête, avec ses hypothèses et ses lacunes. Ici, la place faite au spectateur est déterminante : s'agit-il de lui asséner, par tous les moyens du cinéma à l'estomac, une nouvelle version d'une vieille histoire « comme si vous y étiez » ? De lui délivrer la « bonne » version ? Ou lui ménage-t-on une distance critique, une mise en perspective ? » (Niney, 2002 : 277)

- 39 Si le 81 avenue Victor Hugo a été récupéré à cet endroit de la fascination collective pour la question migratoire, dans ce qu'elle peut susciter de révolte et d'impuissance, c'est donc aussi parce que le discours politique s'est mué en produit culturel.
- 40 La mise en scène théâtrale révèle souvent l'image fantasmatique – positive et négative – que la figure du réfugié occupe dans l'inconscient collectif français. Que les réfugiés soient vus comme la nouvelle classe prolétaire qui permet de réactiver la grille de lecture marxiste, ou qu'ils apparaissent comme des fugitifs, lancés dans une terrible aventure, à travers le prisme d'une imagerie romantique du voyage et de l'exil, ils restent prisonniers d'un imaginaire qui les dépasse et qui oblitère leur traitement sur scène. Sans doute le traitement médiatique de cette réalité, exploitant les clichés chocs, à l'instar du petit enfant kurde échoué sur une plage turque, n'est-il pas étranger à cette réception passionnée qui échappe souvent à une analyse mesurée.

BIBLIOGRAPHIE

(2015) La Fabrique du sans papier. Réforme du droit d'asile : interview et décryptage, *Lundimatin*, n° 20 [réf. du 20/03/2016] [Disponible sur Internet].

Bauvet, Sébastien (2015) *L'emploi de l'insécurité. Fonctions sociales et expériences professionnelles des travailleurs de la sécurité privée en France*, Paris, EHESS [thèse non publiée].

Butel, Yannick (2015) 81, le théâtre et après ?, *L'Insensé* [réf. du 20/03/2016] [Disponible sur Internet].

Coulon-Jabloncka, Olivier ; Métais-Chastanier, Barbara ; Plagnet, Camille (2015) *81 avenue Victor Hugo*, texte du spectacle, version du 4 juillet 2015, [non publié].

Forest, Milena (2015) La voix des sans pap', *Mouvement* [réf. du 20/03/2016] [Disponible sur internet].

Malis, Marie-José (2014) *Brochure du Théâtre de la Commune, saison 2014-2015*, Aubervilliers, Théâtre de la Commune, 66 p. [réf. du 20/03/2016] [Disponible sur internet]

Malis, Marie-José (2015) *Texte de présentation des pièces d'actualité*, Aubervilliers, Théâtre de la Commune [réf. du 20/03/2016] [Disponible sur Internet].

Mnouchkine, Ariane [réal.] (2006) *Le Dernier Caravansérail : Odyssées*, Paris, ARTE France Développement ; Bel Air Classiques [éds.], 2 DVD – 5h 05 min.

Mnouchkine, Ariane ; Pascaud, Fabienne (2005) *L'art du présent : Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 244 P.

Niney, François (2002) *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 347 p.

Pavis, Patrice (1996) *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 447 p. (Lettres Sup).

Saïd, Edward Wadie (1980) *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Édition du Seuil, 392 p.

Sanchez, Yannick (2014) De campements en squats, l'itinéraire des "80 d'Aubervilliers", *Mediapart*, [réf. du 20/03/2016] [Disponible sur Internet].

Tackels, Bruno (2013) *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. Écrivains du plateau VI*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 188 p.

Weiss, Peter ; Baudrillard, Jean [trad.] (1968) *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*, Paris, Édition du Seuil, 268 p.

Weiss, Peter ; Baudrillard, Jean [trad.] (2000) *L'Instruction*, Paris, L'Arche, 254 p. (Scène ouverte).

NOTES

1. On peut penser notamment à *Étranges étrangers* de Marcel Trillat et Frédéric Variot, qui s'intéressait en 1970 aux conditions de vie des travailleurs immigrés dans les taudis et bidonvilles de Seine-Saint-Denis, à la série d'Armand Gatti *Lion, sa cage et ses ailes*, sur des travailleurs migrants du pays de Montbéliard, ville d'implantation des usines Peugeot (1976) ou encore à *La*

Tête ou l'argent : l'immigration Soninké de Badara Sissokho, Mame Ngor Faye (1987) sur l'ethnie Soninké d'origine sénégalaise, mauritanienne et malienne à Paris.

2. Le terme de « théâtre documentaire » a été utilisé la première fois par Peter Weiss, auteur de la pièce *L'Instruction*, réalisé à partir des procès de Francfort où étaient jugés les principaux responsables des camps d'extermination. Il le définit ainsi : « Le théâtre documentaire est un théâtre du compte-rendu. Des procès-verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux statistiques, des communiqués de Bourse, des présentations de bilans bancaires et industriels, des commentaires gouvernementaux, des allocutions, des interviews, des déclarations de personnalité en vue, des reportages journalistiques ou radiophoniques, photographiés ou filmés et toutes les autres formes de témoignage du présent forment les bases du spectacle. » (Weiss, 1968 : 7). Le genre du théâtre documentaire évolue au cours du XXe et XXIe siècle pour proposer différentes formes scéniques, où l'écriture dépasse parfois le geste de montage de matériaux.

3. Entretien réalisé le 15 janvier 2016, non publié.

4. Parole de Koné, Texte inédit du spectacle.

5. « Nous sommes venus ici, parce qu'on avait entendu qu'ici, il y a de l'humanité. C'est le premier monde, ils sont les pères de l'humanité, ils sont les créatures de l'humanité, ils ont créé les droits de l'homme. Mais maintenant, je pense que je ne sais plus ce que ça veut dire : "humanité". » (traduction personnelle), texte du spectacle, non publié.

6. Après la reprise du spectacle, le squat a été expulsé par les forces de l'ordre sur décision de la préfecture, le 26 octobre 2016, avant la trêve hivernale.

RÉSUMÉS

À travers les exemples du *Dernier Caravansérail* d'Ariane Mnouchkine (2003) et du *81 avenue Victor Hugo* (2015) d'Olivier Coulon-Jablonka, Barbara Métais-Chastanier et Camille Plagnet, cet article se propose d'étudier le devenir scénique des témoignages de réfugiés sur la scène contemporaine. Partant de la sélection des paroles, des temporalités du récit et des partis-pris politiques qu'ils impliquent, ces spectacles permettent également de s'interroger sur les choix esthétiques liés à la mise en scène du témoignage. Le traitement scénique du récit d'exil n'est jamais exempt d'un point de vue qui le situe et l'oriente, parfois échappant aux artistes eux-mêmes. En effet, le sujet des migrations renvoie à une actualité fortement médiatisée, à des discours et des positionnements politiques, mais aussi à un imaginaire littéraire et poétique. Ainsi, toute mise en scène maniant ces récits rencontre un certain fantasme de l'exil, qu'il émane de l'équipe artistique ou du public qui le reçoit, et il s'agit ici d'en débusquer les traces et de démêler les postulats idéologiques qui s'invitent au cœur de l'esthétique.

INDEX

Index géographique : France

Mots-clés : réfugiés, histoire de vie, témoignage, théâtre, documentaire

AUTEUR

ALICE CARRÉ

Docteure en Etudes Théâtrales, Autrice et metteure en scène
alc.carre@gmail.com