

**Transmetteur du réel,  
une approche du jeu  
d'acteur dans le  
théâtre documentaire**

Kathrin-Julie Zenker

Kathrin-Julie Zenker est metteur en scène et doctorante en arts du spectacle

## Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire

Kathrin-Julie Zenker, metteur en scène et doctorante en arts du spectacle

### Partie I : Définition du genre et paradoxe

#### 1. Le paradoxe du théâtre documentaire

Le théâtre documentaire relève d'une impossibilité.

En son nom s'inscrit sa fondamentale ambigüité : il se veut *documentaire*, c'est-à-dire médiateur d'empreintes du réel, de *faits documentés*, mais il reste *théâtre*, c'est-à-dire forme artistique *réalisée au présent* dans une boîte noire qui expose toute intervention comme *feinte*. En son centre se tient l'acteur.

Sans réduire la complexité des phénomènes du monde dans la cohérence d'un drame exemplaire, ni se perdre dans les plis et replis d'une pensée esthétisante et déconnectée du champ public, le théâtre documentaire se tient ainsi entre *l'explosion du réel* sur scène et *l'implosion des paramètres de l'art*. Il y cherche un équilibre fragile et complexe.

La documentation des réalités dans un cadre scénique permet ainsi d'interroger plus généralement les différents processus de *représentation des réalités dans l'art*, de la *référentialité* au réel. Les questions *esthétiques*, soulevées par cette forme théâtrale née dans les expérimentations idéologisantes des Avant-Gardes, nous ramènent en conséquence toujours à une interrogation *éthique*, celle de la place et de la responsabilité de l'artiste face au monde.

L'invention de la saisie photographique à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, et par la suite l'invention du procédé cinématographique, font naître les premières formes du *théâtre documentaire*. Père de ce dernier, le metteur en scène allemand Erwin Piscator, est fortement inspiré par le cinéma russe et *monte* des œuvres scéniques à partir de scènes jouées et d'images documentaires projetées comme arrière-fond explicatif et choquant. Dans ces premières formes, la part documentaire reste encore *extérieure* à l'acte théâtral, à la pragmatique de l'acteur. L'enjeu de toute création théâtrale documentaire sera ainsi de trouver les formes justes d'une « transposition » des *réalités documentées* dans l'espace de son art, une véritable intégration *esthétique* du document.

Par l'introduction des documents dans la création scénique, Piscator tente de réduire le *faire semblant* du spectacle, supprimer la partie fictionnelle qu'est l'univers de la fable dramatique, et d'introduire par *l'authenticité* de son matériau un aspect *sérieux*. Tout comme le cinéma documentaire, le théâtre du même nom questionne ainsi la réception, tente d'ébranler la position non-sérieuse et ludique du spectateur face à l'œuvre fictionnelle. Dans l'analyse de la relation entre l'œuvre documentaire et son spectateur, je souscrit ainsi à la définition « *d'assertion sérieuse consentie* » que donne Jean-Luc Lioult (en référence à Jean-Marie Schaeffer) dans son livre « *A l'enseigne du réel* » [1].

Par conséquence, le théâtre documentaire du 20<sup>ème</sup> siècle interroge le statut du théâtre comme l'art

de la simultanéité ontologique d'être (authentique) et *d'apparence* (illusoire).

La fiction comme « *feintise ludique partagée* »[2] (Jean-Marie Schaeffer) n'est pas rejetée en tant que telle, les artistes documentaires étant bien conscients de son statut ontologique spécifique et du rapport affirmé du « *comme-si* » qu'elle instaure avec le public.[3] Cette crise de la fiction représentationnelle ne porte ainsi pas *en général* sur le régime esthétique et ontologique qu'est la fiction, mais sur ses limites d'engagement dans les réalités en tant que *jeu, feintise ludique*. Je tiens à remarquer ici que cette poussée de l'art théâtral vers le *sérieux* décrit aussi le chemin de sa propre disparition. *L'engagement politique réel* pose un des deux extrêmes entre lesquels se déploie le champ de tout *art politique* [4] et - s'inscrivant dans sa tradition - le théâtre documentaire.

A travers une *mise en présence de fragments réels*, les documents, le théâtre documentaire tend vers un processus de *mise en indice* au lieu d'une *re-présentation*.

L'indice entretient donc un *rapport concret*, une relation spatiale et temporelle avec le réel. « *Symptôme, dépôt, trace ou empreinte vive, l'indice participe du phénomène qu'il signifie, il en constitue l'échantillon ou l'exhibition résidentielle : la pâleur pour la maladie, la cendre pour le feu..... L'indice fait sauter le re de la représentation.* » [5]

D'un point de vue sémiotique le document est un *matériau indiciel*. Pour remplir sa fonction de *témoin du réel*, le document doit donc garder cette indicialité pour assurer le *contact concret* aux réalités extérieures. Cependant le cœur du paradoxe est là : le déplacement ou la transmission de ce même document au *théâtre*, c'est-à-dire en *jeu*, dilue l'indicialité. Autrement qu'au cinéma et qu'à la création radiophonique, le spectacle vivant ne transmet pas les réalités par *diffusion d'une captation technique*. L'ambiguïté de l'ambition indicielle décrit l'ambiguïté du genre en général. Dans les deux exemples que j'exposerai, je problématise ainsi l'acteur théâtral comme « *transmetteur de l'indice* ».

### 2. La *réalité scénique* du régime traditionnel de représentation : entre *représentation* et *présence réelle*

Le théâtre traditionnel européen a été durant des siècles conventionnellement inscrit dans le régime esthétique d'une *représentation dramatique*. La notion aristotélicienne de *mimesis praxeos*, les catégories de *l'imitation* et de *l'action* y occupent une place primordiale et le théâtre représentationnel, reformulé par la doctrine classique au 17<sup>ème</sup> siècle, se définit ainsi par *l'imitation d'actions humaines* organisée dans la cohérence du drame. Cette imitation d'actions s'exprime à travers les *personnages*, êtres *imaginaires* d'une certaine cohérence psychologique et pragmatique. Et la focalisation sur l'action conduit nécessairement à penser le théâtre comme une variable dépendante d'une (autre) réalité : la vie. C'est en ceci qu'on parle de *re-présentation* (du réel) au théâtre.

Le théâtre représentationnel est un théâtre d'*illusion*, c'est-à-dire un monde « possible », vraisemblable pour le spectateur averti des conventions. Le théâtre représentationnel se propose d'instaurer un cosmos fictionnel et de montrer « *les planches qui signifient le monde* ». La mise en scène de cet univers dramatique amène une logique spatiale dualiste : la salle comme *espace de vie* se tient en face de la scène comme *espace de l'art* [6]. Cette séparation sémiotique est équivalente au « quatrième mur ».

L'être qu'incarne l'acteur, le personnage, doit y paraître « réel », vivant, et inciter à *l'identification* du spectateur. Mais je précise que - comme dans toute relation fictionnelle en générale - le spectateur du théâtre navigue toujours entre *identification* et *distanciation*. Il *conscientise* la différence entre *l'être réel* et *le rôle* chez l'acteur qui *joue*.

Donc la spécificité du théâtre - en opposition à la projection cinématographique - tient au fait que la

coupure ontologique entre « être » et « apparence », la coupure sémiotique entre « chose » et « signe », se retrouve à l'intérieur de l'univers scénique et spécifiquement dans le « jeu (au) présent » [7] de l'acteur, agissant dans une *interpénétration constante* du niveau fictionnel et du niveau réel. Autrement qu'au cinéma, le *faire semblant* de l'acteur est présenté directement, non médiatisé. L'acteur du théâtre est présent mais il *se prête*, énonce et agit, à la convention fictionnelle. L'acteur opère son incarnation *devant* le spectateur [8].

Le théâtre est une pratique à la fois entièrement signifiable et totalement réelle. Dans le théâtre représentationnel, l'acteur cherche à effacer et cacher au maximum sa part *réelle* au service de *l'être fictif*, le personnage.

Depuis deux décennies le théâtre contemporain cherche à ébranler le régime représentationnel et par là même la fiction dramatique et à exposer l'acteur comme *intervenant, corps-sans-discours* ou *porteur de figures* [9]. Les bases triangulaires du régime représentationnel, l'action-l'imitation-l'illusion sont ébranlées afin de mettre le focus sur *la part de réalité dans la situation théâtrale même*. Cette crise du régime représentationnel renoue avec les expérimentations des Avant-Gardes et notamment avec celles de Piscator car l'acteur du théâtre documentaire - étant confronté au document et le souci de garder son indicialité - ne se divisera pas en *être réel et personnage* comme dans le régime représentationnel.

Au lieu de *re-présenter* les réalités à travers des êtres fictifs que sont les personnages, l'acteur contemporain comme celui du théâtre documentaire cherche sa place de *transmetteur du réel* et non plus *d'interprète dramatique*.

>>>

## Partie II : Exemples concrets : la citation et le témoignage

Je déploierai dans cette deuxième partie deux exemples d'œuvres, l'une écrite dans les années 1960 et faisant aujourd'hui partie du répertoire, *L'instruction* de Peter Weiss ; l'autre, *Rwanda 94*, créée en 2000 par la compagnie liégeoise *Le Groupov* exprimant au mieux ce champ paradoxal entre *indicialité* et *théâtralité* du théâtre documentaire.

### 1. L'ambiguïté du *porte-parole* dans *L'instruction* de Peter Weiss

La tentative indicielle dans l'histoire de l'écriture dramatique documentaire la plus connue est le montage de citations portant le titre *Instruction* de l'écrivain allemand Peter Weiss [10], dans lequel celui-ci retranscrit lors du procès de Francfort [11] les témoignages des opérateurs et victimes d'Auschwitz, leur parole réelle. Weiss pose en introduction le cadre sémiotique de sa démarche : « *On ne doit pas viser dans la représentation à reconstituer l'enceinte du tribunal telle que les débats sur le camp d'Auschwitz se sont déroulés. Une telle reconstitution n'a pas plus de sens, aux yeux de l'auteur, que n'en aurait la reconstitution sur scène du camp lui-même. Il ne doit transparaître de tout cela sur scène qu'un discours dépouillé. Ce discours ne doit contenir que des faits, tels qu'ils sont apparus lors des débats.(...) Les expériences et les confrontations personnelles doivent céder à l'anonymat. En dépouillant leur nom, les acteurs-témoins du drame deviennent des simples porte-parole* » [12]

Sensibilisé par le débat des artistes d'après-guerre sur l'irreprésentabilité de l'extermination, l'écrivain écarte toute *représentation* ou *reconstitution* [13] des réalités du camp comme de celles du procès.

Son œuvre, constituée de *citations*, s'affirme entièrement documentaire, ne contiendra que des « faits ». Weiss cherche une *diffusion scénique* de sa retranscription du procès, une simple *mise en présence* des traces des témoignages.

Je dirais que la citation se définit comme un « document de parole » *trans-mis* [14] en deux étapes par quelqu'un qui le note, ici l'écrivain dramatique Weiss, et quelqu'un qui le porte, un « *porte-parole* » selon lui. Mais en concrétisant le *geste de transmission* dans la pragmatique théâtrale, celle de l'auteur comme celle de l'acteur, la chose se complique. Vous me rejoindraient probablement dans l'évidence que l'auteur n'est pas un micro et l'acteur pas un magnétophone.

L'acteur de théâtre - de par sa *présence* corporelle et vocale - n'est jamais *appareil de diffusion langagière* car l'énonciation d'une parole amènera toujours une part *d'interprétation* du simple fait qu'elle passe par l'être humain, elle devient *prononciation*. Un « porte-parole » est chose morte alors que le théâtre passe - de par sa définition - par une *transmission humaine et vivante*.

Il me semble qu'il faut ainsi distinguer entre *trans-position* et *trans-mission* de la citation sur la scène théâtrale : Dans la première qui exprime un simple *déplacement*, le document gardera son caractère *indiciel*, ainsi Piscator *transpose* l'image documentaire cinématographique sur l'écran du plateau.

Mais le montage des témoignages d'Auschwitz énoncés par des acteurs perdent le caractère indiciel dans l'instant de leur *mise en bouche*. *L'instruction* incite en tant qu' « œuvre théâtrale » une *transmission* humaine. Tout théâtre est une affaire de *subjectivité*, car au centre de celui-ci se tient un *sujet* : l'acteur. La volonté de « *facticité* » annoncée par Weiss, devient impossible dès que le montage de citations cherche à s'inscrire dans l'art scénique.

Dans le processus de création les artistes dramatiques documentaires *transcodent* les documents. Par définition *trans-metteurs* dans le sens étymologique de « faire passer » et non simples *trans-poseurs*, le document est *reformulé* à l'intérieur d'une pragmatique et esthétique théâtrale, il doit être pensé en fonction de la scène. La réalisation scénique de *L'instruction* ne peut écarter ces questions, je dirais même qu'elles devraient faire partie intégrante de sa mise en scène.

### 2. L'irruption du réel sur scène : le *document-vivant* Yolande Mukagasana dans *Rwanda 94*

Sortant de quatre années de recherches historiques et journalistiques concernant les racines du génocide rwandais, le metteur en scène liégeois Jacques Delcuvellerie et ses dramaturges-collaborateurs du *Groupov* décident d'appeler le fruit artistique de leur travail : « *Rwanda 94, une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants* ». Il s'agit non seulement de rendre la parole aux victimes et de confronter le spectateur à la *réalité* du crime, mais dans un même souffle critiquer les analyses médiatiques européennes considérées comme superficielles car écartant toute question de responsabilité coloniale. D'une durée totale de six heures, le spectacle - en suivant ces deux perspectives - relève d'une construction dramaturgique et scénique éclectique. Dans une traversée où le témoignage de la rescapée réelle Yolande Mukagasana est suivi par des scènes réalistes, donc fictionnelles et jouées (comme la quête d'un personnage journalistique européen), *Le Groupov* expérimente l'approche du génocide esthétiquement et éthiquement sans réellement résoudre le paradoxe du théâtre documentaire. L'incommensurabilité du sujet semble dicter la multiplicité de sa mise en forme.

« *La mort ne veut pas de moi* ».

Ainsi le titre de la première scène projeté sur le mur de fond en terre rouge, une femme africaine est assise proche de la rampe, seule sur une chaise, face public.

⋮→ « *Je suis un être humain de la planète Terre.*

⋮→ *Je suis une Africaine du Rwanda.*

↳ Je suis Rwandaise. » [15]

Écrit par le metteur en scène, cette introduction décrit le mouvement d'une focalisation : comme une caméra on passe d'un plan large, embrassant toute l'humanité, à un portrait, le témoignage de l'individu Yolande Mukagasana.

↳ « Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça, ma nouvelle identité. Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide. » [16] Ce qui suit est le témoignage d'une horreur littéralement inimaginable, la survivance de cette femme relevant d'un enchaînement absurde de simples hasards, exposant la « cruauté du réel » dans les deux sens du terme « cru », brut et brutal.

Le metteur en scène décrit l'intervention de sa collaboratrice ainsi : « Elle joue sur une limite. Cela n'a rien des aberrations et de la spontanéité et cela se sent : qu'elle n'est pas une comédienne mais que ceci est bien une forme élaborée. Elle dit ce qu'elle est mais elle « joue » un rôle d'elle-même, elle est en représentation. » [17]

Yolande Mukagasana est un *document-vivant*, un indice car en relation spatiale et temporelle, du génocide. A travers le vrai témoin, le réel fait ici *irruption* sur scène et fait exploser la boîte noire, le cadre scénique. La personne réelle, la non-comédienne, est assise dans l'espace scénique, mettant toute théâtralité hors jeu et poussant tout « spectateur » dans l'ambiguïté de son regard. « Une démarche théâtrale « limite » de ce genre quant au réel fragilise justement la disposition déterminante du spectateur : l'assurance et la certitude non réfléchies avec lesquelles il vit son état de spectateur en tant que comportement social innocent et non-problématique. » [18]

Autrement que *L'instruction*, le spectacle *Rwanda 94* s'ouvre ainsi sur une deuxième limite de la création documentaire : écartant *l'acteur professionnel* de la scène, le véritable *témoin* secoue une convention centrale de la création scénique. Ici le spectateur n'est plus secoué par une *proposition artistique*, mais par *l'effet choc du réel*. Le paradoxe du théâtre documentaire, sa fécondité, est contourné, quasiment annulé.

### Au lieu d'une conclusion : Le transmetteur, ouverture

De par son paradoxe, le théâtre documentaire peut tenir la place d'un moteur dans la réflexion sur l'art dramatique contemporain. Il oblige l'artiste et le spectateur à ouvrir la vieille boîte de la représentation et à quitter par ce biais la protection (esthétique et éthique) des conventions classiques. Au sein de sa démarche artistique s'éveille d'une interrogation sur la relation de l'artiste aux incompressibles réalités. Le théâtre documentaire provoque une redéfinition de l'inscription du théâtre dans l'espace sociopolitique, une réinterprétation du théâtre comme *institution publique*, comme lieu de *débats civiques*.

A l'exemple de l'effacement de l'acteur dans *L'instruction* ou de son exclusion dans *Rwanda 94* le paradoxe du théâtre documentaire reste irrésolu. Créer le plus intense contact avec les événements du monde, s'approcher d'une *indicialité* mais le faire en tant qu'*artiste*, reste le champ d'expérimentation explosif que propose ce genre de création scénique.

Au centre de la scène se tient l'acteur et nous regarde. Il nous tend la main de notre ressemblance humaine, l'autre main tient le monde mâché, craché, refait. L'acteur est *réel* et il est *possibilité*, sujet qui *documente* le « ça a été » et *être de projection* vers un ailleurs. Je pense que le paradoxe du théâtre documentaire, son cœur, ne bat pas sans cet acteur là.

[1] Lioult, Jean-Luc. *A l'enseigne du réel, penser le documentaire*. Aix-en-Provence 2004, p. 33.

[2] Définition anthropologique de la relation fictionnelle donnée par Jean-Marie Schaeffer, In : *Pourquoi la fiction ?*, Paris 1999, p. 50 et 146.

[3] En défense de la fiction comme modalité de perception et de connaissance humaine et comme dispositif conventionnel, nous distinguons ainsi clairement entre *tromperie* (feintise sérieuse) et *fiction* (feintise ludique) dans le sens de Schaeffer : « *La possibilité de coexistence d'une dynamique fondée sur l'efficacité d'un leurre avec l'absence de tromperie et d'illusion s'explique donc dès lors qu'on admet l'indépendance relative des modules mentaux représentationnels par rapport au centre de contrôle conscient qui régit nos croyances et réalise l'interprétation épistémique des données représentationnelles. La feintise ludique réalise le découplage fonctionnel de ces deux « modules » mentaux, alors qu'en général ils sont couplés : (...) En situation « normale », tout ce qui est traité par les modules représentationnels (...) est affecté d'une valeur épistémique (vrai, faux, possible, impossible, etc.) pour être stocké ensuite dans la mémoire à long terme sous forme de croyances utilisables (...) dans nos interactions pratiques avec le monde dans lequel nous vivons. La feintise ludique au contraire coupe ce lien, ce qui exige une navigation permanente entre la posture représentationnelle et une neutralisation des effets normalement induits par cette représentation.* » Schaeffer, *Op. cit.*, p. 161.

[4] Nous distancierons par la suite le théâtre documentaire du *théâtre d'agit-prop* en tant que *jeu agitatoire se servant d'effets théâtraux*. L'agit-prop apparaît en URSS et en Allemagne après la révolution russe servant depuis d'instrument politique pour soutenir ou contester une idéologie officielle.

[5] Bougnoux. *La crise de la représentation*. Paris 2006, p. 53. Je tiens à ajouter ici que Bougnoux fait dans son texte un amalgame entre *l'art indiciel* et *l'art primitif* qui l'amène à un jugement négatif du premier et auquel - défendant la *complexité* de l'art documentaire - je n'adhère absolument pas.

[6] Défendant le régime de représentation comme protection culturelle devant un réel cru(el), Bougnoux interprète positivement cette coupure sémiotique : « *Le re de représentation avait donc pour première valeur l'itération dans la transposition. De grands avantages en résultaient : l'émergence d'un monde symbolique doublant le monde réel, avec des effets d'allègement, de catharsis, de différance ou de différé, tout ce qui résume la formule contenir le réel (à bonne distance).* » Bougnoux, *Op. cit.*, Paris 2006, p. 167.

[7] *Présent* = « existant » et « actuel » ; du lat. *praesens*, -*entis*, part. prés. de *praeesse* = « être en avant, être à la tête, commander, diriger », dér. de *esse* « être », préf. *prae-* « devant, en avant et de loc. lat. *in praesenti* « dans le cas présent, immédiatement, sur le lieu même ».

[8] Le *Verfremdungseffekt* brechtien, critiquant *l'incarnation* pour sa confusion illusionniste entre acteur et personnage, propose le premier comme *citant* des personn(ag)es ; il renforce ainsi la coupure sémiotique et l'expose.

[9] Ainsi, dans une des analyses les plus complètes du théâtre contemporain, l'historien et théoricien du théâtre Hans-Thies Lehmann citant Jean-François Lyotard (In : « *Le dispositif pulsionnel* », Paris 1994) avance la notion de « *théâtre énergétique de signalisation* » qui « *ne serait point théâtre de la signification, mais théâtre des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence.* », un théâtre au-delà de la représentation. Celui-ci cherchera à atteindre la force d'une *présence énergétique* dans une *expressivité inarticulée-cruelle* à la façon d'Artaud. In : *Le théâtre postdramatique*. Paris 2002.

[10] Weiss, Peter. *L'instruction, oratorio en onze chants*. Paris 2000. *Die Ermittlung* est éditée et créée en Allemagne en 1965.

[11] Le procès de Francfort de 1964 met publiquement en accusation les opérateurs nazis du camp de concentration d'Auschwitz et entend les témoignages des survivants.

[12] Weiss, Peter. *Op. cit.*, *Note de l'auteur en introduction*, p. 11.

[13] Dans une réalisation scénique, le passage de la « *reconstitution scénique* » à la « *représentation* » est *concrètement* minime. La simple prise de parole en tant que « *témoin* » par exemple, amène l'acteur dans un *imaginaire concret* et par conséquent dans une représentation (au moins mentale) d'une situation relationnelle dans laquelle il pose ses répliques . Ainsi la notion de « *porte-parole* » - discutée plus loin - que propose Weiss me semble entièrement abstraite et irréalisable en tant que telle du point de vue actoral.

[14] *Transmettre* = Faire passer d'une personne à une autre. Empr. au lat. *transmittere* (francisé d'apr. *mettre*) = « envoyer par-delà, transporter, faire passer », comp. de *trans-* = « au-delà » et *mittere* = « envoyer ».

[15] Le Groupov. *Rwanda 94*. Paris 2002, p.15.

[16] *Ibid.*, p.15.

[17] Le Groupov. *Note d'intention*, p.41. (non éditée)

[18]*Ibid.*, p.164.