# la compagnie Entre Chiens et Loups présente

Taking Care of Baby

Dennis Kelly

Dans une traduction de Philippe Le Moine et Pauline Sales[[1]](#footnote-1)

« *De manière générale, mentir ne marche pas vraiment. Quand on y réfléchit bien. Qu’on se mente à soi-même ou qu’on mente à un autre être humain, on connaît toujours plus ou moins la vérité.* »

[[2]](#footnote-2)

# Un spectacle de La Compagnie entre Chiens et Loups en coproduction avec Le Théâtre Océan Nord et L’Atelier 210.

# L’Equipe

# Distribution

# Donna : Catherine Grosjean

# Lynn : Anne-Marie Loop

# Dr. Millard : Benoît Vandorslaer

# Martin : Vincent Lecuyer

# Jeune femme du CAS: tous les autres personnages féminins

# Jeune homme du CAS: tous les autres personnages masculins

# Scénographie et costumes Anne Guilleray

# LUMIère Philippe Catalano

# Assistanat et vidéo Sébastien Fernandez

**Mise en scène Jasmina Douieb**

**Dates**: janvier et février 2016

**Théâtre Océan Nord** 10 représentations du 12 au 23 janvier 2016

**Atelier 210** 5 représentations du 15 au 20 février 2016

**Tournée wallonne Ath, Huy, Nivelles, Eden Charleroi**  entre le 25 janvier et le 13 février 2016 ; **la Virgule Mouscron** 3 représentations semaine du 22-27 février 2016

*Ce qui suit a été retranscrit mot pour mot à partir d’entretiens et de correspondances. Rien n’a été ajouté et les mots utilisés sont ceux employés même si certaines coupes ont pu être faites. Les noms n’ont pas été changés.*

Dennis Kelly

Didascalie liminaire de Taking Care of Baby

Petit résumé

Il s’agit d’un fait divers survenu en Angleterre, récemment: un double infanticide, à quelques années d’intervalle. La mère, finalement acquittée du meurtre de ses enfants, donne une interview où elle tente de donner sa version des faits. Lors d’une sorte de reconstitution, tous les protagonistes du drame nous sont présentés sans fard, en tant que témoins d’une enquête qui se mènera sur scène.

Une fiction-réalité ? Un théâtre verbatim, basé sur des témoignages et des interviews ?

Le sentiment de la fiction s’insinue.

 Au fil de ces témoignages, nous nous engageons sur le chemin sinueux et périlleux de la recherche d’une vérité impossible …

1. Dossier artistique

## 1) Biographie de Dennis Kelly

[](http://www.google.be/imgres?q=dennis+kelly&num=10&hl=fr&client=firefox-a&rls=org.mozilla:fr:official&biw=1204&bih=625&tbm=isch&tbnid=M1zHLCrwwLofOM:&imgrefurl=http://www.eu2008.fr/PFUE/lang/fr/accueil/Saison_Culturelle_Europeenne/SCE-07_2008/SCE-12.07.2008/traits_d_union_27_nouvelles_pieces_d_europe_5936/pid/6003.html&docid=tFms8N8kTweJiM&imgurl=http://www.eu2008.fr/webdav/site/PFUE/shared/import/C27TRU/Dennis_Kelly_RoyaumeUni_Sc.jpg&w=668&h=450&ei=eb5pUJ6RJ5CBhQfb9YCADA&zoom=1&iact=hc&vpx=124&vpy=159&dur=500&hovh=139&hovw=204&tx=168&ty=102&sig=102571292131342744112&sqi=2&page=1&tbnh=128&tbnw=186&start=0&ndsp=18&ved=1t:429,r:0,s:0,i:67)

Auteur londonien né en 1970, il intègre vers l’âge de 20 ans une jeune compagnie théâtrale et commence à écrire. À la fin des années 90, il entame des études universitaires au Goldsmiths College de Londres.

S’il dit n’y avoir rien appris en matière d’écriture théâtrale, il y affirme le choix de formes en rupture avec le théâtre social réaliste anglais, à l’image de celles développées par Antony Neilson, Sarah Kane ou Caryl Churchill. Conjuguant le caractère provocateur du théâtre ***in-yer-face***[[3]](#footnote-3) et l’expérimentation de styles dramatiques diversifiés, ses textes abordent des questions contemporaines aiguës.

Après Débris en 2003, il écrit Osama the Hero en 2004, After the end 2005, Love and Money 2006, Taking Care of Baby 2007 (reçoit le John Whiting Award), DeoxyriboNucleic Acid/D.N.A. 2007, Orphans 2009, The Gods Weep 2010.

Pour le théâtre, il adapte également La Quatrième Porte de Péter Kárpáti, Rose Bernd de Gerhart Hauptmann, plus récemment Le Prince de Hombourg de Kleist (Donmar Warehouse, Londres, 2010). Pour la radio, il écrit Colony (BBC Radio 3, 2004) et 12 Shares (BBC Radio 4, 2005), pour la télévision, co-signe (avec Sharon Horgan) le scénario de la série Pulling (Silver River/BBC 3, 2006-2009). Dernièrement, il a signé le livret de Matilda, A Musical d’après Roald Dahl (Royal Shakespeare Company, 2010) et achevé un premier scénario cinématographique : Blackout (Big Talk/Film 4).

2) Note d’intention :

Toujours plus soucieuse de réfléchir sur mon temps, d’interroger notre place dans l’histoire, politiquement mais aussi artistiquement, je suis arrivée aujourd’hui sans doute à un moment clé de mon parcours. Un moment où la question des actes que l’on pose s’aiguise. Le *pourquoi* de ma démarche devient chaque fois plus aussi le *comment*: quelle forme, dans quels théâtres, devant quels publics et de quelle manière ? Et d’ailleurs, dans mon travail, revient souvent le motif du cadre, par la scénographie, mais aussi par une théâtralité en questionnement, impliquant le spectateur et interrogeant le lien entre fiction et réalité.

 C’est dans le contexte de cette réflexion sur *le comment*, que j’ai décidé il y a un peu plus d’un an de faire de la place dans ma vie d’artiste, afin de laisser le temps au temps, pour que murissent les envies et les moyens. J’ai pris deux ans pour mettre sur pied mon dernier projet ayant bénéficié du Cappt, Le Mouton et la baleine ; je voulais réfléchir aux moyens à mettre en œuvre pour que fond et forme se rencontrent. Je ne remets pas des dossiers tous les ans, loin s’en faut. Et pour cause. Il faut pour cela qu’un événement se produise. Une urgence à dire. Une nécessité.

Taking Care of Baby est venu me percuter comme on se ferait renverser par une voiture. Les rencontres avec des auteurs sont suffisamment rares pour qu’on les souligne, et là c’est une rencontre. Avec un auteur intelligent, drôle, puissant et dont la réflexion s’inscrit profondément dans la pratique. Et si son écriture est en plein essor dans le domaine francophone, tant en France qu’en Belgique, ce n’est pas pour rien. Cet auteur cinglant écrit comme on tranche une gorge. Il raconte des histoires, certes, mais avec le tranchant de sa lame, il vous éventre et vous éviscère de vos certitudes.

Alors, j’ai tout lu, tout dévoré, j’ai choisi de travailler avec mes étudiants du Conservatoire de Mons sur Love and money[[4]](#footnote-4) pour leur fin d’études. Cette expérimentation en laboratoire fut exaltante et rafraîchissante comme une sortie en mer, par grand froid.

Kelly raconte des histoires, avec un talent tout en discrétion, dont la dramaturgie et la finesse de construction (complexe, quand on y regarde de près) ne se dévoilent qu’après la gifle et les rires. Une écriture en millefeuille, donc, qui s’insinue d’autant plus profondément dans nos consciences. Une écriture rare et que j’ai choisi de porter aujourd’hui à la scène dans sa pièce pour moi la plus travaillée, et par ricochet, la plus profonde, la plus drôle et la plus percutante de toute sa production déjà nombreuse.

Je me suis mise à lire, à regarder des documentaires sur différents faits-divers. Je me suis re-passionnée pour certaines affaires, du petit Grégory à Boy A (dont les images de vidéo surveillance m’avaient bouleversée). On a discuté des heures durant avec mon compagnon, Matthieu Donck, lui-même réalisateur de cinéma. On a visionné des documentaires par dizaine, papoté de narration, de construction formelle.

Bref, ce projet chemine en moi depuis, et il m’est devenu nécessaire. D’autant plus maintenant que je suis devenue maman.

Alors, j’ai réuni autour de moi certains de mes fidèles compagnons de route : Cathy Grosjean, Vincent Lecuyer, Anne Guilleray, Sébastien Fernandez. Et j’ai demandé à deux acteurs que j’aime depuis que je m’intéresse au théâtre, et que ces rôles semblaient attendre : Alexandre Trocki et Anne-Marie Loop.

Forte de tout cela, je viens vers vous, vous proposer mon projet.

Vrai, forcément vrai

*Taking Care of Baby est une pièce étrange. En Angleterre, le* ***théâtre documentaire*** *était très répandu à l’époque où j’ai écrit la pièce. Bien sûr, le théâtre documentaire est construit à partir d’interviews. Et je voulais écrire une pièce de ce genre,* ***mais en inventant tout****. J’ai donc écrit une «pièce verbatim». Et je n’ai cessé de le revendiquer, sauf que les personnages n’existent pas et que j’ai tout inventé.* ***Mais je voulais surtout écrire sur la vérité (...)***

*J’avais le sentiment que la vérité, dans notre vie publique, se trouvait compromise. Que les choses ne soient pas vraies n’avait aucune importance, puisque si les médias pouvaient prouver la véracité d’une information, alors elle était vraie. Une fois que j’avais établi ça, j’ai voulu aller encore un peu plus loin. Et j’ai pensé que* ***le meilleur moyen d’écrire sur la vérité était de mentir****. J’ai donc écrit une pièce verbatim qui n’était pas vraie.*

*En Angleterre, nous avons eu le cas de six femmes qui ont été emprisonnées pour avoir assassiné leurs enfants, alors qu’il s’agissait en réalité de morts subites du nourrisson, de cause naturelle. L’une d’entre elles s’appelait Sally Clark. J’ai donc utilisé cette histoire. Mais quand j’ai commencé la pièce, j’ai fait des recherches et j’ai dû tout arrêter car je me suis dit que si je voulais mentir, alors il fallait que je mente sur toute la ligne. J’ai également pensé que je n’avais pas le droit de faire des recherches: il s’agissait de personnes réelles et de vies vécues. Je n’avais pas le droit d’induire qu’aucune d’entre elles n’étaient coupable ou innocente [...]*

*Le plus étrange est que si les gens savaient que ce n’était pas réel, ils trouvaient la pièce très drôle. Mais s’ils l’ignoraient, s’ils pensaient que tout était réel, un froid glacial s’installait dans la salle. C’était une expérience bizarre. Je crois que les critiques dans l’ensemble ont compris que rien n’était réel, bien que l’un d’entre eux ait parlé du fameux cas «Donna McAuliffe». Mon intention n’était pas de mentir aux gens. Je voulais qu’au départ ils croient qu’il s’agissait d’une pièce verbatim et qu’ils se rendent compte, au milieu de la pièce, que ce n’était pas vrai. En fait, beaucoup de gens quittaient le théâtre en pensant que tout était réel, c’est peut-être une faiblesse de la pièce. Mais je pense qu’il faut savoir prendre ce genre de risques.*

Dennis Kelly

Extrait de “Narrative in Contemporary Drama, Dennis Kelly in conversation with Aleks Sierz”, 19e Conférence Annuelle de la Société Allemande pour le Théâtre Contemporain Anglophone, Paderborn, 6 juin 2010.

Plusieurs spécialistes questionnent Kelly lors de cet entretien.

Le fait divers dont il sera question dans cette pièce, est tellement fort, tellement frappant qu’il semble tout d’abord nous engager uniquement sur cette thématique de l’infanticide. Or, aussi fascinant que soit ce sujet, il ne masquera pas longtemps la réflexion de fond à laquelle nous convie l’auteur : **la question du vrai**. Et de la caution de ce vrai par l’émotion, via le travail des médias.

Dans Taking Care of Baby, Dennis Kelly écrit avant toutes choses sur la vérité. La quête du vrai se révèlera l’axe central de la pièce, et dont la structure même dépend. La forme de l’écriture, la construction dialogique, la structure dramaturgique du récit, essentiellement basée sur des interviews, en adresses publiques, tout va dans le même sens, et nous convoque à une sorte d’**enquête** sur les pistes du vrai. Et il ne s’agit pas là d’une coquetterie formelle : la forme est tout entière au service du propos. L’enquête nous mènera à l’incertitude et au trouble, à la fois sur la culpabilité de Donna, mais aussi plus globalement sur cette vérité qui se dérobe plus on tente de l’approcher : « *Une des expériences positives de Taking Care of Baby a été de ne pas avoir en fait complètement compris la pièce.* (…) ***Je ne savais pas ce que je voulais dire, mais je savais que je voulais le dire****,* dira-t-il dans une interview. *L’énoncé de toutes mes pièces antérieures me semblait très direct, clair, mais aussi limité. Taking Care of Baby a dépassé l’horizon de ma propre pensée. Je crois que j’y suis parvenu aussi dans Orphelins; il y a des choses qui sont présentes mais que je n’arrive pas à formuler avec des mots, mais elles restent palpables comme émotions ou sentiments, et les gens y réagissent.* (…)[[5]](#footnote-5) ».

Pourtant, ce que Kelly réussit tout spécialement à faire, c’est à vitrioler une société toute entière tournée vers cette recherche de la vérité, avec ses rouages principaux : la justice, la politique, les médias et … l’art !

Comment ne pas faire le lien avec la réalité de nos JT, toujours plus fictionnalisés, mis en scène et écrits de plus en plus clairement pour émouvoir avant d’informer ? Et comment ne pas relier tout cela à la danse macabre à laquelle se livrent les politiciens, lors de certains événements funestes, immédiatement récupérés par l’un ou l’autre parti ?

Et puis, surtout, on ne peut s’empêcher de penser à quantité de cas qui ont défrayé la chronique et où les journalistes, et même certains artistes, se sont parfois pris pour des enquêteurs. Je songe tout particulièrement à l’affaire du petit Grégory, bien sûr, et à la tournure atroce que cette affaire a prise durant plus de dix ans, dans un ballet médiatique obscène qui a littéralement broyé des vies. On se souvient de l’article ultra controversé de Marguerite Duras dans le Libération de juillet 1985, « *Sublime, forcément sublime, Christine V.*», aujourd’hui interdit de publication, et qui, sans égard pour la présomption d’innocence, soutient avec ardeur la thèse de l’infanticide par la mère… L’écrivain, envoyée pour ressentir, parle du côté aliénant de la maternité, de ce que celle-ci amène d’irrationnel, de perte de soi, etc… Mais toute l’affaire fut baignée dans son ensemble d’une odeur de souffre, du ‘petit juge’ qui cherchait à se faire un nom sur cette affaire, aux nombreux journalistes en quête de notoriété eux aussi. La perversion monstrueuse dans ce jeu d’enquête où tous se sont sentis acteurs d’une poursuite impossible de la vérité a explosé comme jamais en une curée pour ou contre la mère… Ce parfum de scandale a baigné les JT de mon enfance, et marqué ma mémoire affective durablement [[6]](#footnote-6).

L’affaire Mac Auliffe dégage les mêmes odeurs, et la fiction créée de toutes pièces par l’auteur, prend des relents authentiques où l’on reconnaît nos histoires vraies, de l’Angleterre à la France, en passant par la Belgique.

Sublime, forcément sublime, ce trop d’amour qui tue

Les mères infanticides m’ont toujours intriguée, mais plus encore aujourd’hui que je suis devenue mère. Un mélange d’absolue incompréhension et le sourd sentiment de savoir de quoi il s’agit. La vie qu’on donne, on pourrait donc la reprendre ?? Parce que finalement le monde est trop laid, par exemple ? Ou tout simplement parce qu’on considère l’enfant qu’on conçoit comme sa propriété… Déjà lors de mon travail sur Le Cercle de craie, cette question me faisait bourdonner le cœur.

Je ne savais pas encore que j’attendais un enfant quand j’ai lu ce texte et que l’envie de le porter à la scène m’est venue. Pourtant, la question de faire ou pas un enfant de plus dans ce monde m’a longtemps chipotée. Démangée. Je ne parvenais pas à y répondre. Et puis, la question de la légitimité s’est comme évanouie quand j’ai rencontré mon amoureux, le père de ma fille. Tout à coup, il n’était plus question seulement du monde, auquel nous allions ajouter une vie. Il était question d’amour et de construction d’une famille avec l’homme que j’aimais. Tout simplement.

Pour autant, je crois aussi que germait en moi la certitude que si je ne croyais pas aux mondes futurs, aux générations futures et à leurs capacités à changer des choses, c’est que je considérais mon monde comme mort, stérile et voué à disparaître… Quelque chose en moi s’est comme soulevé, de l’envie de croire en un monde meilleur qui pourrait être porté par nos enfants. Nos enfants qui pourraient imaginer des changements auxquels nous n’aurions même pas pensé, par exemple…

Bref, l’inscription de mon enfant dans ce monde demeure extrêmement puissante dans ma conscience. Et je l’ai compris avec une acuité toute particulière quand nous sommes sortis de l’hôpital et que nous avons d’une certaine manière présenté notre fille à la ville. Le bruit des voitures, l’agitation, la violence, la beauté aussi, m’ont sauté à la gorge. Alors, ça y était, j’avais conçu un être que je livrais au monde. Dans toute son horrible beauté, son insoutenable et hideuse beauté.

3) Dramaturgie : regards obliques

[[7]](#footnote-7)

Jeux et réalités : la caution de l’authentique

« *Si Marc Dutroux avait ressemblé à David Beckham ça aurait été une autre histoire. Non, mais je suis sérieuse, c’est ce que voient les gens qui fait la différence* », Lynn, Taking Care of Baby.[[8]](#footnote-8)

 **Comme le journaliste, l’artiste est un témoin**. Par essence il est voyeur. Le journaliste ramène l’information et donc en quelque sorte, la vole. Voyeur/voleur, il truque, trafique et **transforme ce réel** dont il est témoin pour nous le donner à lire, à voir, à écouter. Cette transformation exerce un jeu de fascination, et s’apparente, quoi qu’on en dise à un travail artistique. Le documentaire, comme l’art, transforme, transmue, ment pour dire le vrai. Il avance masqué pour rendre visible l’invisible (Paul Klee[[9]](#footnote-9)).

 Et néanmoins, nous voyons paradoxalement chaque jour à quel point le vrai, le véridique apportent une valeur ajoutée à nos expériences vécues par procuration, par les médias, par les documentaires, par les biographies, par les reportages en tous genres.

 Les formes artistiques dérivées sont légion : pièces documentaires ou envisagées comme des documents, des analyses du vrai par le vrai, apparentées à des conférences, BD reportage, etc. Il semble que notre société soit toujours plus fascinée par l’actualité et l’événement.

 Pourquoi ce régime de la preuve et de l’authentique? Que recherchons-nous donc dans cette course au vrai ? Quelle est cette soif ?

 Depuis une vingtaine d’années, **les arts de la scène se documentarisent**[[10]](#footnote-10). Basées sur le témoignage, ces pièces regorgent de personnages de journalistes, d’enquêteurs, ou de figures sorties tout droit du réel (personnalités médiatiques, politiques, historiques, etc.). Comme si l’art avait un besoin toujours plus urgent de **se questionner sur ses aptitudes à dire ce réel**, ou comme s’il fallait en valider la démarche même par le biais du vrai.

 Le fait divers horrible dont il est question dans Taking Care of Baby est-il vrai ? Le syndrome du SLK dont parle le psychiatre, existe-t-il vraiment ? Kelly nous le fait croire d’entrée de jeu, pour ensuite nous retourner cette question *dans la face*: es-tu toujours aussi fasciné si c’est faux ? Ce qui te tenait en respect, était-ce ce vrai que je t’ai vendu, comme un fœtus mort, obscène et envoûtant ? Est-ce cette prétention au vrai qui te tenait en haleine ? Kelly nous renvoie à notre côté *réelivore*, avide du sang pourvu qu’il soit frais et surtout… vrai !

 A moins qu’il ne nous convie à réfléchir sur notre incapacité à décrypter une réalité qui ne peut être que subjective, vue et montrée à travers les prismes de différents regards, qui à leur tour, se définissent et se représentent eux-mêmes ?

 La pratique de la vie ne va-t-elle pas toujours avec une certaine "théâtralisation" de notre destin ? Ne faut-il pas parfois "jouer" pour trouver en soi le personnage capable d'assumer la complexité du réel ? L’affabulation, la démesure, ne sont-elles pas des moyens de sublimation d’un réel que l’on chercherait à dépasser ? [[11]](#footnote-11)

 Notre goût toujours plus appuyé de la confession et du documentaire contamine jusqu’à l’intime. On s’affiche, on se définit, on se photographie, on se publie, on se re-présente… On se met en scène, perpétuellement. Dans un vrai constamment scénarisé par soi-même[[12]](#footnote-12).

 En miroir, tout récit, et a fortiori tout récit de soi, est fictionnalisé par le fait même de le raconter. Où commence la fiction quand on *capture* le réel ? Ce réel qui une fois capturé, et donc construit, devient une image figée, porteuse du sens que l’on choisit de lui donner… Ce réel qui n’est celui que l’on voit que parce qu’on le regarde.

«***L’homme ne s’avise de la réalité que lorsqu’il l’a représentée*** *et rien jamais n’a pu mieux la représenter que le théâtre* », écrivait Pier Paolo Pasolini dans Affabulazione. Il faut un artifice pour que l’œil perçoive la réalité, et la salle de théâtre est sans aucun doute l’un des meilleurs endroits et l’un des derniers lieux éminemment politiques.

Je poursuis donc dans ma démarche de porter ce texte, un chemin entammé avec Himmelweg, il y a deux ans de cela. La question de la vérité soutend ces textes forts de la même manière, car ils nous plongent dans une zone grise où l’impulsion critique est un réflexe obligé.

Un théâtre strip-tease

 Partant de ce point de départ des masques qui tombent à l’infini, je voudrais proposer, à l’instar de l’auteur par rapport à ses personnages, une **esthétique du déshabillage,** du déballage qui dénude totalement ses acteurs. La protagoniste principale, de même que tous les autres, mais avec plus d’innocence et d’incompréhension des rouages des médias sans doute que les autres, bref, cette protagoniste se dénude totalement devant nous, se montre dans toute sa candide ignorance d’elle-même.

 Les autres personnages, et celui de Lynn en particulier, utilisent, eux, la confession pour mieux manipuler l’opinion. Leur exhibitionnisme semble très conscient, très volontaire et maîtrisé. La caméra est un outil ; elle permet le déploiement de leurs story-tellings respectifs. C’est l’instrumentalisation des petits secrets, le délire des plateaux-télé notamment à faire récit de tout dont parle Kelly à travers tous ses personnages.

 Cette exhibition entre en collision à son tour avec le voyeurisme présumé de l’auteur, puis par ricochet avec celui du metteur en scène, et enfin avec notre voyeurisme de spectateur. Nous sommes donc pris au piège d’un tissu mensonger qui paraît utiliser le vrai pour mieux en dénoncer le côté factice et surtout pernicieux. Il **nous piège dans notre glissade compassionnelle** face à l’exhibition et aux aveux, et nous force à finir par prendre nos distances par rapport à une tentation de fascination.

 N’est-ce pas cette promesse du réel que nous traquons tous, comme pour y retrouver le contact direct avec les choses et les êtres, sans intermédiaire, sans manipulation, que Dennis Kelly nous renvoie comme un miroir déformant ?

 Car son théâtre, qui emploie les techniques du **théâtre verbatim**[[13]](#footnote-13) (littéralement un ‘théâtre citation’), qui prétend instruire et distraire à la fois, par le vrai (mais un vrai soigneusement choisi, résultat d’une mise au point savamment étudiée), ne nous permet-il pas de justement déployer notre scepticisme critique ?

 L’écrit, surtout le théâtre, contient des espaces blancs, espaces interprétatifs par excellence. Ces espaces blancs permettent le déploiement multiple du sens. Mais alors, quand il s’agit de témoignages retranscrits, la part interprétative devient passionnante car les points de vues se multiplient à l’infini et il devient impossible de transiger sur le ‘vrai’. Et quand ces témoignages s’avèrent carrément inventés, le vertige devient caustique car plus rien n’est vrai et tout l’est !

 J’ai fait en hiver 2012 une expérience qui me revient à l’esprit et qui me semble en raconter beaucoup sur ce thème. Il s’agissait d’interviews/portraits de personnes réelles, menées auprès d’habitants de la contrée, façon pour Vincent Goethals d’approcher la région dans laquelle il allait s’inscrire pour un mandat de direction au Théâtre du Peuple, à Bussang. Aux 4 acteurs et 6 metteurs en scène, qui n’avaient pas eu accès du tout à la matière filmée, avaient été donnés seulement les textes, préalablement coupés et montés, donc. Une représentation unique mettait dos à dos l’interprétation théâtrale et le témoignage filmé, en présence des ‘portraitisés’. Ce fut assez bouleversant et vertigineux. J’étais à la fois flattée, fière quand, en tant que comédienne, je constatais que j’avais pu capter le souffle ou le rythme organique de la personne, mais aussi fondamentalement déçue par l’écart irréductible, l’abîme infranchissable entre le réel (pourtant déjà plus si réel que ça puisque filmé et monté) et son interprétation. J’ai alors compris par ces sentiments contradictoires que là se situait tout le mystère même de la scène (et de l’art en général sans doute) : une fascination du **vrai que l’on transcende d’autant mieux qu’on s’en éloigne**.

Une critique de la communication et de la politique

 « *Qui a dit « faire de la politique, c’est comme être parent : plus on en fait moins on y croit » ?* »

Lynn, dans Taking Care of Baby

 Cette phrase dans la bouche de Lynn, résonne en fin de pièce avec une caustique violence et met en vis-à-vis l’accusation d’infanticide et la victoire aux élections…

 Je m’amusais de constater que le syndrome inventé par Kelly et son psychiatre, le SLK, correspond aux mêmes initiales que le Syndrome de Landau-Kleffner, aphasie épileptique acquise, c’est-à-dire détérioration du langage avec perte de la possibilité de communiquer… Belle symbolique qui n’est peut-être pas un hasard vu la thématique de la pièce. A force de communiquer à tort et à travers, on en perd l’usage des mots, et ils se vident de leur sens.

 A cet égard, la thématique de la politique et l’utilisation des mots que le personnage de Lynn en fait (mais aussi Brian, le politicien du parti conservateur) vient renforcer le sentiment que Kelly parle du langage et de ses effets pervers et mensongers.

 Les **trois médias principaux du langage** sont ainsi représentés et enfournés dans la grande essoreuse décapante du non-sense : **théâtre** (ou l’art en général d’ailleurs), **journalisme** et **politique**. Il en fait une grande mascarade hilarante où tout tourne totalement fou, y compris notre capacité à y voir clair !

 Car le reproche principal fait aux hommes politiques est le même que celui fait aux médias ; celui de manipuler l’information, de manquer de transparence. Et par défiance généralisée à l’endroit de l’image et du langage, ce reproche s’étend à des domaines plus larges, et finit par baver sur tous les participants.

4) Mise en scène

*« Rien de ceci n’est vrai. Ce sont simplement des gens qui disent des choses. C’est entièrement subjectif. Il y a la vérité et ce que les gens croient être la vérité, tout est question de point de vue. »*

Dr Millard dans, Taking care of Baby,

Dennis Kelly

Mise en abime du regard

 De la même manière que l’on verra Donna et sa mère regarder la télé en silence, alors que la plupart du temps elles sont *dans* cette télé, je souhaite **mettre en scène le regard du spectateur lui-même**, qui intervient dans l’image filmée en direct.

 Les personnages sont en constant rapport avec le spectateur, qui leur sert de relais, de témoin, d’appui à la parole. Ils s’adressent constamment à nous. Je renforcerai cet effet-là par des images capturées en direct, et qui viendront faire un zoom sur l’intimité de certains moments. De leur côté, les spectateurs seront eux-mêmes filmés. Ces images seront retransmises dans les télé/moniteurs présents sur le plateau. Le public se voit donc lui-même en train de regarder des témoins parler d’un événement que personne n’a vu, à part sans doute Donna elle-même.

Nous aurons donc trois axes :

* rôle des **témoins qui ont vu et nous racontent** (la multiplicité de ces témoins permettra un point de vue polycéphale et discontinu tout à fait passionnant)
* rôle du **spectateur qui voit** et entend ce qu’un autre a vu
* rôle du **spectateur de lui-même qui se regarde regarder**.

C’est par le vertige de la mise en abîme du regard que celui-ci en ressort vidé de toute image, brûlé par son avidité du vrai. Une **manière oblique de regarder**, et qui échappe à l’obscénité de l’événement en soi (l’infanticide qu’on ne verra jamais… d’ailleurs a-t-il eu lieu ?), une manière de donner à voir **qui ‘inquiète le voir’**[[14]](#footnote-14).

La pièce est tout entière conduite par un personnage invisible et pourtant central : Kelly lui-même, qui invite tous les personnages à venir témoigner. Ils s’interrogent tous sur cette question du vrai.

Par exemple, le docteur Millard qui revient sur le sentiment partagé par chacun de « transiger avec la vérité » : « *On observe la famine, on est au Darfour poursuivi par les milices, on voit l’ours blanc se noyer dans l’océan Arctique, on vit dans la rue avec les mendiants, et pourtant nos systèmes politiques, sociaux ou économiques n’ont pas été conçus pour gérer de telles choses*».

Pourtant c’est bien la vérité que semble vouloir Kelly, ou son double intervieweur, comme si elle allait cautionner l’acte artistique lui-même :

« *Dr Millard. C’est la vérité, je vous dis que c’est la vérité mais je vous dis que ça dépend de quel point de vue, vous, je veux dire qu’il n’y a pas qu’une seule vérité, voilà ce que je voulais vous dire, je dis que – Ce que je dis c’est que tout est subjectif, il y a la vérité et puis il y a ce que les gens pensent être la vérité et cela dépend de la façon dont – Et puis écoutez ne gardez pas cette partie sur la vérité, parce que vraiment c’est –*

*Je veux arriver à la vérité.*

*Dr Millard. Vous voulez arriver à votre vérité, écoutez si vous ne coupez pas ça je m’en vais.*»

Mais au final, ce que Kelly finit par faire, c’est à nous mettre face à notre désir de voir autant que de croire, et du coup à nous questionner sur l’intérêt même de la fiction, qui finit peut-être par apparaître comme un simulacre suspect.

Théâtre in yer face ou théâtre de chambre

Ma volonté est de venir au plus près du spectateur, de le frôler, de lui faire sentir l’odeur de la peur, de la sueur, du mensonge, et ce par une promiscuité volontairement oppressante. Il sera en effet confiné dans un **espace fermé**, une boîte à l’intérieur du théâtre, sorte de petite installation pour le plonger avant toute chose dans une sensation. Le parti pris de départ est de jouer la carte de l’**hyper-réalisme**, celui d’un plateau de télé par le dispositif scénique d’une part, mais aussi celui d’un pacte d’authenticité en ouverture de la pièce (1ère didascalie). Tout ce qui sera raconté est authentifié comme vrai par l’auteur par la voie de cette première mention, qui sera bien entendu projetée en ouverture. Cette option scénique permet deux choses contiguës : l’intimité et le gros plan sur la violence. Le tout avec la caution du réel documentariste de la démarche.

D’ailleurs tout va dans ce sens : le langage d’abord. Nous avons ici affaire à une écriture volontairement collée au plus près du phrasé réel, hésitant, syncopé, boiteux. L’**ambiance** ensuite, sera celle d’une **salle d’audience**, avec un éclairage fort, dans une volonté de masquer le plus possible l’effet. L’adresse au public sera quasi constante (à l’exception de deux ou trois scènes réellement dialoguées) et les gradins auront leur vie propre, en ping-pong avec la scène.

Le montage comme technique de révélateur

Le pacte d’authenticité qui postule la reconstitution des faits, est appuyé par la technique propre au théâtre verbatim, celle du **montage**. Il s’agit de couper, juxtaposer des données dans le but de créer le débat. Ce montage **fait se percuter des points de vues et des angles d’attaques**, et permet de fait des formes de révélations, de dé-figuration des personnages.

L’ordre est volontairement déstructuré et syncopé, de manière à offrir des variations dramatiques bien sûr, mais aussi de façon à créer le sentiment d’un **puzzle à reconstituer** pour appréhender ce réel et mieux le comprendre. L’auteur se plaît à brouiller la chronologie, à se faire juxtaposer certains épisodes de manière à créer un effet de perspective, qui induit inévitablement la réflexion. Ainsi, il met dos à dos les points de vues de la mère (en plein meeting) et de la fille (en pleine interview), provoquant le malaise d’un réflexe analytique immédiat chez le spectateur. J’abonderai fortement dans ce sens, en **faisant coïncider des présences**, en créant des rencontres, des échanges de regard entre personnages **n’appartenant pas ou plus au même espace temps**.

Par exemple, Mme Millard reste en scène alors qu’elle est censée être passée dans une autre pièce. Sa présence même, et par la suite ses interventions, questionnent et mettent en doute les affirmations de son mari : « *rien de tout cela n’est vrai*», dit-elle depuis cette autre pièce. A moins que ce ne soit sa pensée qu’on nous livre ? Elle posera des questions aussi, depuis cet espace-temps irréel : « *tu pourrais être radié ?*», « *c’est une éventualité ?*», et enfin c’est elle qui rapportera les mots prononcés par le secrétaire d’état à la santé disant que cette maladie est fabriquée de toutes pièces. Cette mise en perspective de la parole du Dr est tout à fait frappante et témoigne de la technique d’écriture d’un auteur diaboliquement structuré, d’une part, mais aussi qui se plaît à réinventer le réel, faisant intervenir des personnages alors qu’ils ne le peuvent matériellement pas, se permettant dès lors une incursion dans le rêve pur. Mme Millard, qui avait achoppé sur une phrase qu’elle ne terminait pas (« *les gens sont très*… » qu’elle répète 4 fois) et qui l’avait amenée à être temporairement ‘comme dans une autre pièce’, finit enfin sa phrase et réintègre son espace-temps réel : « *les gens par ici sont très… sympathiques*».

Enfin, dans le cadre de cette technique du montage, l’auteur divise sa pièce en 4 tableaux entrecoupés par la didascalie liminaire à chaque fois plus déconstruite, offrant ainsi une piste dans le jeu qu’il offre sur le réel, pour en décoder la fausseté … :

I

*Ce qui suit a été retranscrit mot pour mot à partir d’entretiens et de correspondances. Rien n’a été ajouté et les mots utilisés sont ceux employés même si certaines coupes ont pu être faites. Les noms n’ont pas été changés.* (p.11)

II

*Ce qui suit retranscrit mot à mot a été pour partir d’entretiens et de correspondances. Les mots utilisés sont ceux employés ont pu rien n’a été ajouté même si certaines coupes être faites. Tous les noms n’ont pas été changés.* (p.39)

III

*Ce retranscrit à partir mot qui suit pour mot a été de correspondances et d’entretiens. Rien n’a été les mots utilisés sont ceux ajouté et employés, même si pu coupes ont fertaines être çaites. Les choms mangés p’ont nas été.* (p.69)

IV

E *quit aisu cété retran mot pourscrit martir d’àpottiens edances de cotrresponentre. Riouté n’a jété et lont enmots empulisés ses ceux tiloyés mime sê courtaines faipes ont cepu être tes. Les nété chont angoms és.* (p.95)

Recours à des documents réels (vidéos, journaux, powerpoint)

Je voudrais la **présence continue de la metteuse en scène en tant qu’intervieweuse**, sorte de relais de l’auteur, qui harcèle les personnages de questions fouille-merde pour en faire un objet alléchant, et qui viendra racoler le spectateur avide de réel. L’auteur se définit lui-même (par la voix de ses personnages) comme **un parasite**, et je voudrais m’associer à cette définition. Non pas que je me sente réellement parasite qui vient faire de l’art avec la misère de pauvres gens, puisqu’en réalité, et c’est là le génie diaboliquement drôle de Kelly, tout est fictif. Mais je voudrais questionner cet aspect des choses. Cette position de metteuse en scène soucieuse de ménager son suspense et l’attention du spectateur est d’ailleurs verbalisée quand elle dit sa crainte des réponses uniquement par ou par non de Martin : « *ça aura l’air idiot. Quelqu’un qui dit juste oui et non pendant 5 minutes* ».

Cette mise en scène de moi-même aura pour but de me présenter un peu à la manière d’un Jerry Springer[[15]](#footnote-15) (d’ailleurs homme politique avant de devenir showman … !), qui déambule dans son public pour le chauffer, et dont le public est filmé sans doute autant que les protagonistes de l’émission… Sans aller jusque là dans le mauvais goût, je chercherai toutefois à solliciter la référence à ce genre de shows que le spectateur a très vraisemblablement stocké - volontairement ou pas - dans sa mémoire affective.

5) Scénographie  (voir croquis ci-joints)

Une technique qui crée l’esthétique

La construction de la dernière longue scène où l’on voit l’interview de Donna entrecoupée des discours de Lynn au micro, discours ponctués de rires et d’applaudissements préenregistrés, a sans aucun doute été déterminante dans ma vision scénique de cette pièce. Lynn apparaît comme ‘la reine du bal’ de ce sordide et drolatique cocktail. Son discours prend un relief atroce parce qu’il est entrecoupé par l’interview de sa fille et par les rires de cette assemblée, ‘comme si elle racontait une blague’… Ce **mélange du public et du privé** m’ont donné envie de travailler sur l’idée d’un plateau télé où les spectateurs sont eux-mêmes acteurs du show. Ils sont les **jurés de ce procès**.

La scénographie sera signée **Anne Guilleray**, talentueuse artiste avec laquelle j’ai collaboré de nombreuses fois au cours de mon petit chemin de metteuse en scène et de comédienne[[16]](#footnote-16).

## Il s’agira d’un dispositif bi-frontal lorsque nous jouerons à Océan Nord et au 210, et en frontal lorsque nous jouerons dans certains lieux ne permettant pas ce dispositif.

Les spectateurs entrent dans un espace fermé, une sorte de boîte, dont on voit les trucages. Les jambes de force sont visibles, les murs sont faits de fins panneaux, comme dans un studio de cinéma.

L’éclairage sera fort et cru, avec la présence de deux caméras, et de gens qui installent le public, munis de talkies et habillés de noir. Je m’orienterai, avec mon créateur lumière **Philippe Catalano**, vers un choix de **projecteurs sur pied**, de mandarines, avec force câblages. Nous aurons une sorte de plafond de lumière qui circonscrit l’espace par le haut. Les **espaces** seront **définis par la lumière et les cadrages vidéo**.

**Donna** sera déjà installée **au centre**. On pourra lui faire des retouches de maquillage pendant l’installation. Elle sera la seule à ne jamais quitter l’espace du plateau. En effet, c’est le **fil rouge de son interview que le spectateur est invité à suivre**.

Des deux côtés de l’espace, attendent d’entrer en scène différents objets de **mobilier à roulettes** sur lesquels seront installés les acteurs de cette reconstitution du drame: Dr Millard dans un fauteuil cossu, une porte, à laquelle frappera Lynn, un micro sur pied toujours pour Lynn, un pupitre de tribun, une table de café, etc.

**Tout le monde** **est** donc **là**, même s’ils ne sont pas au même endroit, dans cette sorte de puzzle où tout est posé d’emblée, et où différents modules de lego s’assemblent pour re-créer une **réalité totalement pré-écrite**. Il ne s’agit pas d’une esthétique mais d’une volonté de raconter, où seuls apparaissent les éléments nécessaires pour en faire le récit. Quand on a besoin d’un élément, il est là, mais en reconstitué, comme pour une enquête : tous les éléments sont assumés dans leur fabrication (exemple de la porte dont les jambes de forces sont visibles, câblages de caméras et de prises de son, … )

La reconstitution, qui cherche à donner une sensation de réel, est orchestrée comme une danse. Les protagonistes, très statiques, par contraste, sont amenés comme des objets.

Les roulettes, et le fait même que ces objets mobiles soient amenés par des acteurs/régisseurs, permettent un effet de **superposition de plans d’époques et de lieux différents**, une concomitance uniquement possible sur un plateau (de théâtre comme de télé).

Ces plateaux tournants, dont les sols racontent les origines (vinyle blanc pour Donna, tapis épais pour le Dr, bambou pour Lynn, etc.), seront amenés par les acteurs/régisseurs et actionnés parfois pendant les scènes afin qu’ils pivotent lentement sur eux-mêmes comme pour un travelling.

Seul le personnage de Martin entrera par le même endroit que les spectateurs ; il interviendra aussi directement du public.

L’intervieweur sera joué par moi-même, en tant que metteuse en scène, parasite moi aussi de cette sordide histoire, depuis l’espace des spectateurs.

Enfin, je composerai avec mon complice depuis quelques années, **Sébastien Fernandez[[17]](#footnote-17)**, un **travail vidéo,** avec **faux extraits d’images du procès**, d’**interviews** chez la mère, le fille, etc de la réalité présumée, extrais de presse, de **journaux télévisés**, etc. Bref, nous allons procéder à un petit tournage sans parole. Cette réalité présumée, et qui a pour but de troubler le spectateur sur la notion du vrai, sera soigneusement travaillée comme s’il s’agissait d’images de la vraie affaire, en Angleterre, et donc, jouée par d’autres acteurs.

On pourra voir projetées les coupures de presses des différents tabloïds reprenant l’affaire. On verra aussi Mme Millard dans sa cuisine, à sa table, avec un café comme pour une interview, ou encore Donna dans la rue, à sa sortie de prison, au procès, etc.

Ce serait les seuls moments du spectacle où il pourrait y avoir de la musique. A part, ça, pas de bande son du tout (seuls les rires, applaudissements, brouhaha de foule seront enregistrés pour le discours final de Lynn), pas d’effet d’habillage ou d’emballage. Je voudrais un ton très sec et dépouillé, très cru. Le texte tout nu, sans effet dramatique.

Nous aurons en présence **deux cadreurs** : l’un volant (c’est-à-dire que la caméra pourra être prise en charge par différentes personnes : les deux acteurs interprétant tous les autres personnages et qui seront vêtus de noir, et moi-même), et l’autre fixe. Ils s’occuperont de filmer à la fois les protagonistes et les spectateurs. Il sera donc nécessaire que le régisseur puisse faire un **montage en direct**, comme pour la télé, et qui sera projeté sur les **4 écrans/moniteurs** répartis sur le plateau.

## 6) Historique du porteur de projet

Depuis 2000, en tant que comédienne, j’ai expérimenté diverses formes théâtrales qui m’ont permis de me forger une expérience variée d’interprète : du théâtre réaliste français avec ***Chaos debout*** (Véronique Olmi) par Michel Bogen, à l’expressionnisme de Von Horvath (***Légendes de la forêt viennoise***) ou d’Alain Van Crughten (***Steph***), en passant par la commedia avec Carlo Boso (***Les jumeaux vénitiens*** de Goldoni), Marivaux, Shakespeare, Harold Pinter, Wajdi Mouawad ou Fabrice Melquiot, ou encore le théâtre de proximité avec Philippe Vauchel (***Comme une scène***)…

Parallèlement à mon parcours de comédienne ‘employée’, j’ai depuis le départ eu très à cœur de mettre sur pied des projets personnels. Il me fallait tracer mon chemin propre et définir mes objectifs dans ce métier. Ainsi, j’ai tracé un bout de chemin avec la Compagnie Chéri Chéri : ***Yvonne, princesse de Bourgogne*** dans le Parc Royal ou encore ***Une Pucelle pour un gorille***, de Arrabal, au théâtre de verdure du parc d’Osseghem (Féeries théâtrales), notamment. Et puis bien sûr le Zone Urbaine Théâtre où j’ai beaucoup joué et mis en scène.

Par ailleurs, j’ai peu à peu développé mon langage de metteuse en scène au travers de ***Cyrano*** (Karreveld), ***Bal-Trap*** (Soupape et Martyrs), ***La Princesse Maleine*** (Zut), ***Révolution*** (Balsamine), ***Littoral*** (Zut) et plus récemment ***L’Ombre*** (Public), ***La Défonce, Himmelweg*** (210), ***Melle Julie*** (Théâtre royal du Parc), ***L’Eveil du printemps*** (Théâtre Le Public), ***Le Mouton et la Baleine*** (Théâtre Océan Nord). L’éclectisme apparent de mes projets constitue en réalité l’axe d’une même recherche. Ainsi, se dessine une notion d’équipe qui se constitue de projet en projet et qui fonde peu à peu une forme de collectif de création, basé sur l’échange et la mise en commun d’un matériau réflexif.

***Entre chiens et loups***, c’est la confrontation de l’apprivoisé et du sauvage, du dressage socialisant, de l’éduqué et du pulsionnel. C’est cette **lisière entre deux mondes**, entre deux états (jour et nuit) que nous nous proposons de visiter : **un théâtre de frontière** où s’interpénètrent les genres littéraires et artistiques.

1. Le texte est publié à L’Arche sous le titre *Occupe-toi du bébé* (traduction de Philippe Le Moine et Pauline Sales). J’ai préféré le titre anglais car il est plus percutant, plus direct et évite la petite collusion éventuelle avec des titres de Feydeau qui brouilleraient les pistes inutilement. [↑](#footnote-ref-1)
2. Olivier Culmann, du collectif *Tendance Floue*, dans le cadre d’une exposition à Paris, pavillon Carré de Baudoin 2011, intitulée *Watchers*. Sa particularité est de se centrer avant toutes choses sur le hors-champs, sur les témoins (par exemple de l’attentat du World Trade), en faisant regarder quelqu’un voir… Technique permettant une appréhension détournée et oblique des choses. [↑](#footnote-ref-2)
3. Littéralement « dans ta gueule », est un genre de théâtre subversif qui cherche à renouveler le regard du spectateur sur la société en le provoquant émotionnellement, en le mettant en état de choc.
« *Le théâtre in-yer-face est le genre de théâtre qui attrape le public par la peau du cou et le secoue jusqu'à ce qu'il comprenne le message. L'expression «* ***in-your-face*** *» est définie dans le New Oxford English Dictionary (1998) comme désignant une chose «ouvertement agressive ou provocante, impossible à ignorer ou à éviter ». [...] L'exclamation « in-your-face » est apparue dans le journalisme sportif américain au milieu des années 70 [...]. Elle s'est graduellement infiltrée dans l'****argot courant*** *à la fin des années 80 et dans les années 90, dans le sens de «****agressif, provocant, rude*** *». Elle suppose que l'on soit forcé de regarder quelque chose de très près, son espace personnel étant envahi ; elle suggère le franchissement des limites habituelles. En résumé, elle décrit parfaitement le style de théâtre qui place le public dans une telle situation. Le théâtre in-yer-face choque le public par l'extrémisme de son langage et de ses images, le déstabilise par sa franchise émotionnelle et le perturbe par sa remise en question aiguë des normes morales. [...] La plupart des pièces in-yer-face [...] offrent au public l'expérience des émotions extrêmes qui ont lieu sur scène.*» (In-Yer-Face ! Le théâtre britannique des années 1990, Aleks Sierz, traduit par Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Texier, 2011, 1ère édition 2001.)

Ses représentants sont, entre autres, **Anthony Neilson**, **Martin Crimp**, **Sarah Kane**, **David Harrower**, **Mark Ravenhill**. [↑](#footnote-ref-3)
4. Exercice de fin d’études en juin 2013. [↑](#footnote-ref-4)
5. Entretien avec Patricia Benecke, metteuse en scène allemande travaillant en Angleterre, article extrait du Jahrbuch 2009/2010 de la revue Theater Heute. Traduit de l’allemand par Christine Seghezzi. [↑](#footnote-ref-5)
6. Comme le fera plus tard l’épisode de Julie et Mélissa. [↑](#footnote-ref-6)
7. Olivier Culmann, *Watchers*. [↑](#footnote-ref-7)
8. Pensons, plus près de chez nous, à Michel Nihoul et sa gueule de violeur d’enfants qui lui a valu des tours…! [↑](#footnote-ref-8)
9. « **L’art ne reproduit pas le visible. Il rend visible**”, Paul Klee, Credo du créateur, 1920. [↑](#footnote-ref-9)
10. Et ce mouvement, de Michel Vinaver au Groupov, s’accompagne de la parution de nombreux ouvrages théoriques sur la question, comme par exemple Le Réel à l’épreuve des arts, l’écran, la rue, la scène, ouvrage collectif coordonné par Geneviève Jolly et paru en 2008 ; Reality Hunger : A manifesto de David Shields paru en 2010. [↑](#footnote-ref-10)
11. « **L’art, pour ne pas mourir du vrai**», écrivait Nietzsche dans La volonté de puissance, III, § 822. [↑](#footnote-ref-11)
12. C’est le fameux Le mentir-vrai  d’Aragon…Titre d’une nouvelle, l’expression est prêtée à l’ensemble d’un recueil publié en 1964. Dans la nouvelle, l’écrivain voile et dévoile son enfance. [↑](#footnote-ref-12)
13. « Le **théâtre verbatim** est un théâtre qui se développe énormément **depuis les années 1990**, **principalement en Angleterre**. [...] Présenté comme “théâtre citation”, une de ses caractéristiques est d’affirmer que tout ce qu’il rapporte est authentique : [...] montage de propos extraits de rapports de commissions d’enquête parlementaires, d’émissions télévisées ou d’interviews réalisées par l’auteur ou par les acteurs. [...] [Il] cultive les paradoxes : celui de faire tomber des masques alors que le théâtre est créateur de masques, celui d’être authentique alors que le théâtre est le lieu de l’illusion, enfin celui d’être objectif alors qu’il est un art, et que tout art est subjectif. C’est pourquoi il oscille entre théâtre d’information et théâtre politique, entre objectivité et subjectivité, sans qu’un type de figuration ne l’emporte jamais réellement sur l’autre. » Jérémy Mahut, “Figuration du pouvoir politique dans le théâtre verbatim”, 18 mai 2010 (<http://www.raison-publique.fr/article271.html>). Ex, **le théâtre du Tricycle** à Londres avec des auteurs comme **Nicolas Kent** ou **Richard Norton-Taylor**. [↑](#footnote-ref-13)
14. « *L’acte de donner à voir n’est pas l’acte de donner des évidences visibles à des paires d’yeux qui se saisissent unilatéralement du ‟don visuel” pour s’en satisfaire unilatéralement. Donner à voir, c’est toujours* ***inquiéter le voir****, dans son acte, dans son sujet. Voir, c’est toujours une opération du sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte.* » Georges Didi-Huberman, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Minuit, 1992, p. 51. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ancien maire démocrate de Cincinatti, dans l’Ohio, cet animateur de télévision américain est connu pour être le présentateur vedette du talk show *The Jerry Springer Show* depuis 1991. Le principe de l'émission est d'inviter des couples ou des familles, afin d'exposer et résoudre en public leurs problèmes, devant des spectateurs qui peuvent réagir, poser des questions ou donner une opinion sur ces invités. [↑](#footnote-ref-15)
16. *La princesse Maleine*, *Littoral*, *Incendies*, ou encore *Melle Julie*. [↑](#footnote-ref-16)
17. Pour *Himmelweg*, notamment. [↑](#footnote-ref-17)