

o **L'adaptation cinématographique comme cooptation : le cas du théâtre documentaire (de *The Laramie Project* à *London Road*)**

Anxo Abuín González¹

« Chaque mot que j'écris et que j'envoie à l'imprimerie est politique, il cherche à entrer en contact avec de nombreux groupes de population afin de produire sur eux un effet particulier ». Il semble opportun, pour commencer ma contribution à ce numéro monographique sur théâtre et politique, de citer cette phrase de Peter Weiss (1976, 17), écrite en 1965 et publiée en 1968 dans la revue *Theater heute* (et rééditée dans le volume de 1971 intitulé *Rapporte 2*, au moment où ses drames avaient été reconnus comme les héritiers des premières expérimentations proto-documentaires de Piscator et celles, didactiques, de Brecht, lesquels utilisaient déjà comme stratégies critiques, dans leurs spectacles, la projection de journaux audiovisuels, des lectures de fragments de revues, de la musique ou des chansons. Dans l'immédiat, je laisserai de côté la définition, plus ou moins précise, du politique, pour me concentrer sur la solution dramatique choisie pour entrer en contact avec les spectateurs. Dans « Notes sur le théâtre documentaire », Weiss définit clairement le cadre dans lequel nous nous situons : un « théâtre d'information » comprenant des « procès-verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux statistiques, des communiqués de Bourse, des présentations des bilans bancaires et industriels, des commentaires gouvernementaux, [...] des reportages journalistiques et radiophoniques, photographiés, ou filmés et toutes les autres formes de témoignages du présent » (1976, 99). Avec cette façon de représenter la réalité, Weiss se proposait de résister face à la manipulation des médias de masse car, dans les pièces documentaires, l'auteur s'en tient à la présentation artistique (à travers le montage) de matériaux authentiques et transparents comme autant d'instruments visant à modifier l'opinion publique. Il s'agit, en dernière instance, de lutter contre la « falsification de la réalité », les mensonges et la tromperie qui maintiennent la population « dans un désert d'abrutissement et de crétinisation » (1976, 101). Weiss considérait que les formes documentaires, comme ces extraits de procès qui intégraient le public en tant qu'accusateur ou qu'accusé, étaient la forme la plus adaptée pour mobiliser le spectateur. L'auteur n'intervient que très peu dans ce matériau, juste pour lui donner une teneur artistique qui soit attractive et qui, dans le même temps, puisse être le point de départ d'un

1. THÉÂTRE-DOCUMENT

¹ Ce travail s'inscrit dans les activités du Projet de Recherche *PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital* (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Ce projet a été financé par une aide du Ministère de l'Économie et de la Compétitivité, et cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER) correspondant au cadre financier pluriannuel 2014-2020.

CONTRE LES MÉDIAS : CULTURE POPULAIRE

processus de réflexion sociale.

Influencé par les idées de l'École de Frankfort, Weiss était tout à fait conscient des tensions existant entre les industries culturelles (et le théâtre bourgeois pouvait être considéré par Weiss comme un « appareil » culturel parmi d'autres), représentées par le cinéma ou la radio commerciale, la publicité et la musique de grande consommation, qui dominaient le marché. La production culturelle est ainsi une affaire d'idéologie hégémonique, dans laquelle, comme le dit Theodor W. Adorno, « conformity has replaced consciousness » (1991, 104).

Les industries culturelles réduiraient les capacités réflexives et critiques de l'auditoire, manipulant les orientations politiques du destinataire/consommateur et parvenant à obtenir son approbation intellectuelle. Cela se vérifie également dans le cas des sous-cultures, pourtant plus résistantes à la pensée hégémonique – comme le montre Dick Hebdige (1979, 92-99) en proposant la notion d'*incorporation*, sur laquelle nous reviendrons –, et par rapports auxquelles le capitalisme mondialisé a su transformer ses signes (vestimentaires, musicaux, liés aux coiffures, aux objets...) en produits (*commodities*) proposés de façon massive, et a rectifié les comportements « déviants » à force de mécanismes constants de répression, de domestication et d'assimilation. Lawrence Grossberg (1984) est la personne qui a le mieux étudié ces stratégies dans le cas de la sous-culture du rock, en réutilisant pour cela une notion qui empruntée à la sociologie, celle de *cooptation*. Bien qu'il soit né en marge de l'industrie en tant que sous-culture noire ou juvénile, le répertoire propre au *rock and roll* est devenu acceptable uniquement à partir du moment où l'« appareil » des grandes compagnies a commencé à fonctionner, expulsant le plus possible les éléments contre-hégémoniques ou de résistance. L'appareil du rock institutionnalise une forme de désir (radicale et subversive) est une forme de plaisir (en principe considérée comme inadaptable), en redirigeant ces formes vers un contexte politique de conformité. La cooptation développe ainsi un ensemble de techniques par lesquelles le rock and roll, la culture juvénile et le contexte plus général de l'expérience de l'après-guerre ont été exploités est transformés par le système économique et les divers « appareils idéologiques d'État », tout particulièrement les médias.

Nous nous situons, sans aucun doute, au cœur du conflit entre une pratique *populaire* et une pratique *de masse*, considérant qu'une pratique est populaire lorsqu'elle est davantage dialogique que participative et qu'elle s'enracine dans les classes sociales les plus défavorisées, et qu'une pratique de masse est un flux idéologique incessant et

unidirectionnel qui dirige d'en-haut la production culturelle. Edgar Morin (1966) avait tenté, au début des années 1980, de caractériser l'industrie culturelle comme profondément homogénéisante, privilégiant le principe (universel) de passivité physique ou d'absence de contact interpersonnel, le considérant comme le plus adapté à une classe bourgeoise dominante, dans ce qu'il nomme l'« industrialisation de l'esprit ».

Tout ce qui vient d'être dit se situe, sans aucun doute, dans le cadre de ce qu'on a appelé la *crise de la représentation* (et de la vérité), mais naît aussi de la nécessité de créer de nouveaux discours qui puissent permettre une explication sociale et historique de la réalité. Il est certain que Weiss ne pouvait pas augurer, dans le contexte de l'après-guerre mal digérée et de l'expansion colonialiste nord-américaine, depuis la non viabilité effective, depuis la perspective marxiste, jusqu'à une société chaque jour plus mondialisée. On perçoit encore chez lui une certaine confiance dans le fait d'établir des métarécits qui puissent contribuer à créer un état d'opinion capable de résister à ce que Beatriz Sarlo (1994) a appelé l'« épistémologie télévisuelle » et ouvert à une rationalité communicative. C'est là, sans doute, que prend sa source le théâtre documentaire que Weiss consacre comme genre historique lorsqu'il écrit *L'instruction (Die Ermittlung)*, 1964), l'un de ses écrits les plus importants sur le théâtre documentaire des années 1960, également appelé *theatre of fact* ou *fact-based theatre*. Aux côtés de l'œuvre de Weiss, qui reconstituait les jugements des assassins nazis en dramatisant des documents existants, dans un collage scénique de quatre heures et demie, il faut aussi mentionner l'apport de Rolf Hochhuth (*Le vicaire [Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel]* 1963), qui expliquait la complicité du Vatican dans l'Holocauste, ainsi que celui de Heinar Kipphardt (*L'affaire Robert J. Oppenheimer [In der Sache J. Robert Oppenheimer]*, 1964), avec l'histoire du scientifique spécialiste du nucléaire accusé de trahison aux États-Unis.

Brecht avait été très conscient des tensions mentionnées plus haut au moment où il affronta l'industrie du cinéma à propos du scénario de *L'opéra de quatre sous (Die Dreigroschenoper)*, G. W. Pabst, 1931) et de la musique de Kurt Weill. Tout ceci est très bien documenté (Brecht, 2000), depuis les débuts, c'est-à-dire la commande passée par Nero-Film Company, qui allait revendre par la suite les droits sur l'œuvre, jusqu'au tournage en version allemande et française, Brecht étant alors exclu du projet, et au nouveau scénario signé Bela Balasz et Ladislaus Vajda, qui présentait des changements substantiels dans le séquençage

2. BRECHT, LE CINÉMA ET LA MONOFORME

des scènes et une fin heureuse, en totale contradiction avec le message politique original. Brecht se lança dans un procès, qu'il finit par perdre, mais, chemin faisant, il apprit certaines des règles de l'industrie du cinéma et du système capitaliste en tant que machinerie aliénante :

« We have often been told, and the court held the same opinion, that when we sold our work to the film industry, we gave up all our rights; the buyers acquired through purchase the right also to destroy what they had bought; the money satisfied all further claims. These people felt that, by agreeing to deal with the film industry, we put ourselves in the position of someone who brings his laundry to a dirty ditch for washing and later complains that it is ruined. Those who advise us against using these new apparatuses concede to them the right to work badly and out of sheer objectivity forget themselves, for they accept that only dirt is produced for them » (Brecht, 2000, 161).

L'art n'a guère à voir avec le cinéma, qui se révèle être une question d'acheteurs et de vendeurs. Brecht l'avait compris : « pour que l'art soit 'apolitique' il suffit de le relier au groupe 'gouvernant' » (cité dans Brooker, 1998, 228). Le cinéma n'est pas un art, mais une marchandise d'autant plus facile à commercialiser que son contenu et ses formes sont parfaitement adaptées à une distribution massive : action externe, absence d'introspection, illusionnisme condescendant... Mais ne nous y trompons pas. Les arguments de Brecht vont, en réalité, dans la direction opposée, car il prétend qu'un autre cinéma est nécessaire, si l'on considère que la liste de ses caractéristiques les plus méprisables implique la possibilité d'un autre cinéma, ce que lui-même essaya de confirmer, dans une nouvelle collaboration avec Slatan Dudow, dans *Wampe* (1932), où les thèmes traités sont beaucoup plus proches de son théâtre dialectique (la condition déshumanisée du travailleur, l'inflation, le chômage...) et la forme respecte la spécificité du média². Viendra ensuite ce que l'on a appelé le *cinéma brechtien*, si éloigné du film-type hollywoodien. La causalité cède le pas à la fragmentation en séquences ; le comportement physique comme centre de l'action s'efface au profit d'une narration qui n'éluide pas les vides ; le héros disparaît ; la fin n'est plus le point culminant qui guide la fascination du spectateur. En bref, est abandonné ce que Peter Watkins, l'un des meilleurs représentants de ce cinéma brechtien (*La Bombe*, 1966, *Punishment Park*, 1971 et *La Commune*, 2000, entre autres films), a appelé la *monoforme audiovisuelle*, c'est-à-dire :

« le dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.)

² « Brecht stresses interruption, discontinuity, and the separation of individual parts to a much greater degree for film than he does for his plays. The reason for this shift must be sought in Brecht's view of film as following the laws of visual rather than dramatic » (Mueller, 1978, 478).

employé par la télévision et le cinéma commercial pour véhiculer leurs messages. C'est le mitraillage dense et rapide de sons et d'images ; la structure, apparemment fluide mais structurellement fragmentée, qui nous est devenue si familière. Ce dispositif narratif est apparu lors des premières années de l'histoire du cinéma avec le travail novateur de D. W. Griffith et d'autres qui ont développé des techniques de montage rapide, d'action parallèle, d'alternances entre des plans d'ensemble et des plans rapprochés... » (2003, 36-37).

La monoforme pointe également l'invasion de musiques wagnériennes ou mélodramatiques et d'effets sonores oppressants, de dialogues parfaitement bien écrits, d'une linéarité narrative répétitive et prévisible, agencée pour être consommée par des (télé-)spectateurs absorbés par un montage qui ne laisse aucun espace à la réflexion. Le montage doit être, comme dans le cinéma de Vertov, mis au service de la découverte de la vérité (« la vie telle qu'elle est ») et, comme dans les théories de Pudovkin, tout dans la fable (l'histoire) devrait contribuer à cette découverte, y compris les effets de distanciation : « To defamiliarize an event or character means first, simply, to take away what is taken for granted, what is familiar and obvious, and instead generate astonishment and curiosity... To estrange means also to historicize, to represent the events and persons as historical and transient » (1964, 554-55). Historiciser implique de présenter les événements comme étant sujets à changements et les acteurs comme étant susceptibles d'intervenir dans les processus sociaux.

Mais il ne s'agit pas ici d'aller plus loin dans l'analyse de ces questions ; que Nenad Jovanovic (2017) a récemment développées dans un ouvrage, étendant le concept de *cinéma brechtien* à Jean-Marie Straub, Danièle Huilletn ars von Trier, Glaubert Rocha ou Jean-Luc Godard, entre autres, très nombreux, qui ont joué avec les propriétés temporelles du cinéma ou avec les idées d'interruption ou d'intervalle. Et nous pourrions, bien sûr, renvoyer à l'*image qui pense* ou au binôme montage-pensée poussé à l'extrême par Godard, grand héritier de Vertov lui-même, toujours situé à l'opposé de la rhétorique officielle, celle-là même qui, précisément, empêche la réflexion (Godard y Frodon, 2004, 20 ; Bellour, 2002, 109-134) : l'arrêt sur image, la rupture de l'illusion, la désautomatisation de la perception, l'alternance des rythmes ou le fait d'en appeler à la réalité du spectateur. Ce sont là des stratégies mises au service d'une option idéologique, d'une prise de position face à l'histoire ou d'une dénonciation d'un état présent, comme l'a montré Georges Didi-Huberman (1995) en se rappelant d'un texte de Godard intitulé *Que faire ?*, écrit en 1970 :

- « 1. Il faut faire des films politiques.
 2. Il faut faire *politiquement* des films.
 3. 1 et 2 sont antagonistes, et appartiennent à deux conceptions du monde opposées [...]»
 17. Faire 1, c'est comprendre les lois du monde objectif pour expliquer le monde.
 18. Faire 2, c'est comprendre les lois du monde objectif pour transformer activement le monde.
 19. Faire 1, c'est décrire la misère du monde.
 20. Faire 2 c'est montrer les gens en lutte (cité dans Brenez, 2006, 145 et 147).
 Montrer les contextes sociaux actuels, transformer le langage pour le générer, changer la réalité, telle est la mission de l'auteur en tant que producteur ».

3. VERBATIM : HISTOIRES ORALES

Les similitudes avec le théâtre documentaire sont évidentes ; ce dernier, dans des moments de crise politique ou économique, allait resurgir à plusieurs reprises au cours des années 1960, souvent sous l'influence de Augusto Boal ou de Joan Littlewood, un représentant de ce que l'on a appelé le « social documentary theatre » (Schweitzer, 2007, 15), un terme-valise utilisé pour dénoter les formes émergentes se référant surtout au quotidien, à l'autobiographique ou au communautaire (Garde, 2013). Le théâtre *verbatim*, beaucoup plus éloigné des tentatives métanarratives de Weiss est un bon exemple de ces tendances; il se définit comme un genre d'exercice documentaire dans lequel les personnages répètent les mots précis de témoins d'événements traumatiques, initialement enregistrés lors d'entretiens³. La narration *verbatim* peut être qualifiée d'élémentaire. Il s'agit de recueillir le témoignage de personnes et de le porter à la scène afin qu'il soit entendu par un public pour générer une certaine réaction de nature politique. Le matériau est porté à la connaissance du public en espérant de lui une réponse active, voire une participation comme co-créateur. En ce sens, le théâtre *verbatim* demande une attention spéciale, puisque le spectateur apparaît comme une partie de l'univers exhibée comme une « Histoire orle » :

« À l'opposé de son sens littéral, l'expression « histoire orale » ne s'emploie pas pour signifier un certain type de recherche qui étudierait la tradition orale. L'histoire orale renvoie à une technique spécifique de recherche contemporaine, basée sur des entretiens avec des participants impliqués dans les processus sociaux, enregistrés sur des supports audio ou audiovisuels. En d'autres termes, l'histoire orale est l'élaboration/

³ À proprement parler, le théâtre *verbatim* est entré en circulation dans les années 1970, après la popularisation du *tape-recorder*, comme une simple reproduction dramatisée des paroles des témoins. L'expression attribuée au dramaturge britannique Clive Barker, mais c'est dans un article pionnier de Derek Paget, intitulé « *Verbatim Theatre* » : Oral History and Documentary Techniques » (1987), qu'elle apparaît pour la première fois. Derek Paget considère que l'une des conditions nécessaires pour le *verbatim* est qu'il existe une transcription réelle des enregistrements, seul matériel dont disposeront les acteurs, lesquels devraient alors connecter ces paroles avec leur propre corporalité au cours de la performance.

recupération d'histoires de vie (dans l'une de leurs multiples modalités) employée par les historiens comme méthodologie de reconstruction d'actions passées » (Baer, 2005, 50-51).

Et pas seulement pour les historiens, naturellement. Les artistes également commencent à s'intéresser au rôle des gens du peuple, le considérant comme une histoire alternative qui tente de démocratiser les paradigmes de la connaissance en transcendant le cadre institutionnel. Le théâtre *verbatim* se développe ainsi en Grande-Bretagne, aux États-Unis, en Australie ou en Russie durant les années 1990, avec une intention clairement politique. Dans *Get Real: Documentary Theatre* (2009), les éditeurs Alison Forsyth et Chris Megson répertorient sa grande variété de style, les idées centrales (oralité, corps, archives, mémoire, autobiographie, identité nationale...) et les modes d'intervention qui sont les siens, dessinant ainsi une carte, qui inclut également le Canada et l'Afrique du Sud. Le théâtre *verbatim* a proliféré dans toute l'Europe, y compris dans les salles les plus commerciales. Les raisons de ce véritable *boom* restent à étudier : là encore, il s'agit d'une méfiance vis-à-vis des gouvernements et de la version des faits transmise par les médias, ainsi que le besoin d'accéder directement, par la parole sans filtre livrée à un public, à des cas réels concernant les moments les plus importants de notre histoire.

Le fait de manier des documents nous place, par ailleurs, dans le champ de l'hétérodoxie, de l'écart, du performatif, puisque cela exige du spectateur un acte de foi, comme le disait Gilles Deleuze dans sa célèbre conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (1987)⁴, qui à ce propos prend précisément comme référence, entre autres, le cinéma des Straubs-Huillet, en tant qu'il est une force de réflexion basée sur une nécessité. Les conditions d'un fonctionnement "heureux" du parti pris documentaire impliquent une relation performative entre la production et la réception de l'information : « On nous communique de l'information, c'est-à-dire, on nous dit ce que nous sommes censés être en état de devoir croire, ce que nous sommes tenus de croire. Ou même pas de croire, mais faire comme si l'on croyait » (transcription personnelle). Ce parti pris documentaire renvoie par conséquent à un pacte entre émetteurs et destinataires, à ceci près que les documents ou l'information et à la disposition de ceux qui ne se satisfont pas de faux semblants.

4 <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

Nombre des opinions jusqu'ici mentionnés à propos du rôle des médias ou du sens du terme *masses*, globalement trop radicales dans leurs

4. COOPTER

5 Deux seraient actuellement nécessaires. D'une part, le questionnement de l'idée de *vérité* ou d'*authenticité* à partir de l'instauration d'une poétique postmoderne, avec sa tendance à favoriser les discours relativistes, fragmentés et autoréflexifs. César de Vicente (2016) juge nécessaire de différencier le *théâtre documentaire* du *théâtre témoignage*, car le *nouveau document*, que l'on associe aux idées postmodernes, implique d'explorer la répression ou l'élimination des processus historiques, ou leur substitution par le récit personnel (et local). D'autre part, l'apparition d'un nouveau paradigme médiatique, que l'on pourrait appeler *transmédiat*, et qui s'installe dans une culture de la participation ayant démocratisé le panorama cinématographique et télévisuel.

6 Lorsqu'il commente la relation de Brecht avec les médias, Marc Silberman souligne la capacité de cooptation du média télévisuel : « The very distancing techniques Brecht instrumentalized against bourgeois theatre habits seem to have become in a new historical context and with a new media technology part of the very problem. Television has incorporated them into a «flow» of images, programs, series, and events whose fundamental organizational unit is the segment; and the series of segments is connected not causally but successively. Whereas the cinema, with its darkened theatre, encourages scopophilia through the spectator's rapt concentration on the screen, television has habituated the spectator by means of the segment to distraction and dispersal, an etiquette which Brecht sought for the theatre. It is often alleged that for this reason, television, contrary to the cinema, prioritizes the sound track (i.e., dialog and music) over the image track, that it is sound which guarantees the continuity of flow to which the image is subordinate » (1987, 454).

positionnements (Brecht lui-même n'est pas resté fixé sur les mêmes perspectives esthétiques), ont été sujettes à de constantes révisions⁵. Pour n'être cité qu'une, John B. Thompson a insisté sur le « pouvoir symbolique » des activités médiatiques qui s'exerce, de manières très variées, grâce à la mise en œuvre de moyens capables d'interférer dans les processus de production et de transmission des formes symboliques (Thompson, 1995, 16). Les conséquences sont immédiates, puisque ces activités médiatiques s'insèrent dans un contexte quotidien et routinier qui n'empêche pas le développement de processus herméneutiques plus ou moins intenses (c'est là une différence évidente entre Adorno et Thompson, lequel dément le caractère passif des destinataires).

Nous pouvons ici revenir à la notion de *cooptation*, étant donné que ce pouvoir symbolique ne peut se comprendre, dans le cas de l'industrie du cinéma, que dans une forme de connivence avec le pouvoir économique. Lorsqu'il utilise ce terme pour la première fois, Philip Selznick fait référence à des situations très précises : « Coöptation [*sic*] is the process of absorbing new elements into the leadership or policy-determining structure of an organization as a means of averting threats to its stability » (1949, 13). Revenons au cas de Brecht pour comprendre que les adaptations cinématographiques de textes littéraires supposent (nuançons: peuvent supposer) un certain degré de cooptation « formelle », car parmi les éléments en jeu, se trouvent des contrats signés dans le but de *déposséder* l'original, quand bien même cela implique une altération substantielle des intentions idéologiques de l'original. C'est là, naturellement, un processus complexe, car il implique en partie d'accepter un point de départ pour ainsi dire dangereux pour la pensée hégémonique, sachant que son absorption aura pour conséquence l'assujettissement ou le fait de passer sous silence ce qui est différent⁶. Le capitalisme requière une acceptation pour que le système fonctionne parfaitement et, pour cela, il n'hésite pas à mettre en œuvre les mécanismes de contrôle et de répression nécessaires. La cooptation peut s'entendre comme une propriété normative par laquelle un groupe dominant (une élite) admet l'idéologie du rival pour son propre profit, garantissant par là même la viabilité et la rentabilité de son organisation, et désactivant toute menace.

Nous avons montré par ailleurs la manière dont les matériaux du théâtre documentaire favorisent explicitement une approche immédiate profondément engagée de la réalité contemporaine, dans un contexte d'activisme politique, qui prend parfois un caractère d'urgence et conduit à manier des stratégies très directes comme autant de marques, par exemple, de résistance dans une époque dans laquelle le bruit occupe plus d'espace que la parole (Abuín, 2016, 292). C'est là une

tendance artistique certes plus générale: nous « avons faim de réalité », comme le disait David Shields dans sa célèbre formule (2010), et les produits qui le démontrent se multiplient (« These are the facts, my friend, and I must have faith in them », 2010, 45). Derek Paget (1990 y 1998) préfère parler de la *documentarité* comme caractéristique de l'art contemporain, sous des formes variées : le drame documentaire, le *dramadoc* (ou docudrame), le documentaire dramatisé, les histoires basées sur des faits réels... Il s'agit de mettre le spectateur devant les « bodies of evidence » (Martin, 2010), qui puissent reconstituer et reconsidérer certains processus sociaux et politiques, avec la présence active d'éléments autobiographiques et critiques. Cette orientation se fonde sur le fonctionnement d'un « discours de factualité » pour lequel Paget renvoie à Hayden White (la différence entre le roman et un texte historique est que celui-ci « unlike literary fictions, such as the novel, are made up of events that exist outside the consciousness of the writer », dice White en su *Metahistory*, 1973, 6) et surtout au concept de d'hégémonie d'Antonio Gramsci. Il parvient ainsi à différencier trois modes de relation avec la suprématie des médias :

« Hegemonies respond to any threat in a variety of ways. Responses available vary from crude suppression to more subtle forms of economic incorporation and value-led⁷ marginalization. By 'incorporation' I mean the transfer into the dominant discourse of anything of anything which can be used to its ultimate advantage; by 'marginalization' I mean the consistent displacement of any errant (or profoundly 'untransferable') form to the edges of critical approval and cultural practice (until it becomes not just an errant but an outlaw, a 'rogue' form. 'Suppression', of course, is achieved via acts of overt and covert censorship. Incorporation allows hegemony to 'recuperate' (or restore to itself) things which might otherwise disturb its pattern of control » (Paget, 1990, 25).

7 ¿Podrías volver a ver esta frase que no me queda clara?

Il existe un parallélisme évident entre les idées d'*incorporation* et de *cooptation* si on les considère comme des mécanismes de survie de la part des agents hégémoniques intervenant dans le processus culturel.

Prenons un premier exemple de comment un théâtre, disons, radical et engagé peut se soumettre à un processus d'incorporation : la production de HBO de *The Laramie Project*, réalisée pour la télévision par Moïse Kaufman, un des auteurs initiaux et directeur du Tectonic Theatre Project. Sous l'influence de très directe de Brecht, cette pièce, qui

5. DE THE LARAMIE
PROJECT À LONDON
ROAD

8 Sur ce point, voir l'article de Jay Baglia et Elissa Foster, où l'on peut lire : « Historical facts : In October 1998, gay college student Matthew Shepard was discovered brutally beaten and left for dead. The ensuing investigation revealed that two perpetrators –Aaron McKinney and Russell Henderson –had left a college bar with Shepard in a pick-up truck. They then robbed him, beat him, and left him for dead, tied to a fence on the Wyoming prairie. Beginning in November of 1998, the TTP visited the town of Laramie, Wyoming, in order to talk to the people of Laramie about the incidents surrounding Shepard's murder. *The Laramie Project* is a play that emerged from interviews conducted by the New York City-based TTP. In all, they recorded 400 hours of taped interviews with dozens of citizens. The group returned a total of six times to gather information about the murder, the investigation, the trial, and the cumulative effects of these events on the town. The resulting play is not about Shepard so much as it is about how a community identifies itself in the wake of the national media coverage of a hate crime. The members of the TTP, like the national media, interviewed people who did and did not know Shepard, gay and straight, law enforcement officers, bar patrons, university staff and students, and healthcare personnel. The play script incorporates the interviewers/actors as characters, so in addition to the actors playing multiple roles, they play themselves » (2005, 129).

porte sur un assassinat homophobe, utilise constamment des éléments distanciateurs qui visent à stimuler la capacité réflexive du spectateur, depuis un Narrateur qui présente les personnages (une petite centaine), jusqu'à l'inclusion du processus de création lui-même en incorporant les réflexions des membres de la compagnie. La disposition de la scène est tout à fait schématique : « There are a few tables and chairs. Costumes and props are always visible. [...] Costume changes, set changes, and anything that happens on the stage should be done by the company of actors' » (Kaufman, 2014, xix)⁸. Les huit acteurs de la pièce jouent plusieurs personnages, regardent les spectateurs d'une façon un peu distante alors qu'ils disent leurs monologues. Il est aisé de percevoir un désir de provoquer un effet de distanciation, mais dans la pièce, les références critiques à la médiatisation de la réalité sont assumées, comme dans « Moment: The Gem of the Plains » :

« (Many reporters enter the stage followed by media crews carrying cameras, microphones, and lights. They start speaking into the cameras. Simultaneously, television monitors enter the space [...]. In the monitors, one can see in live feed the reporters speaking as well as other media images. The texts overlap to create a kind of cacophony. This moment should feel like an invasion and should be so perceived by the others actors onstage) » (2014, 44).

Ainsi, on comprend mieux le recours aux documents, aux entrevues ou aux fragments de sommaires, qui remettent la réalité à sa juste place avec des procédés paradoxalement peu naturalistes. Il s'agit de placer face à la ville de Laramie une sorte de miroir qui puisse montrer ses misères, mais aussi qui puisse contribuer à générer un changement. Il se cache derrière *The Laramie Project* la conscience d'une responsabilité sociale, voire morale. Une seule entrevue est répétée dans la pièce, comme un leitmotiv (Heddon) : « Father Schmit : And I will speak with you, I will trust that if you write a play of this, that you say it right. You need to do your best to say it correct » (Kaufman, 2014, 101).

Dans un entretien avec Caridad Svich réalisé en 2003, lorsque le film était déjà sorti, Kaufman parle de son travail théâtral dans les termes suivants :

« In my work I try to subvert the naturalistic/ realistic conventions that to this day plague American Theatre. With the advance of film and television, both these forms have been *coopted* by these mediums. So theatre is forced to refine and redefine its vocabulary. What is the thing that theatre can do that only theatre can do? » (Svich, 2003, 69 ; je

souligne avec des italiques).

La réponse semblé évidente (à l'image de ce que Kaufman lui-même a fait dans sa délicieuse pièce de théâtre) : un théâtre situé au cœur des processus historiques et communautaires, qui cherche à dévoiler les stratégies sociopolitiques dominantes contre la médiatisation de la réalité. Voyons comment l'appréciation de Kaufman sur les médias audiovisuels ne l'a pas empêché de mettre en place une adaptation qui pervertit l'original de plusieurs manières contradictoires : la longueur de la pièce de théâtre (trois heures) a été considérablement réduite pour qu'elle puisse être donnée en *prime time* (une heure et demie) ; les huit acteurs sur scène ont été substitués par des stars connues du grand public (Buscemi, Janeane Garofalo, Laura Linney, Joshua Jackson, Amy Madigan, Christina Ricci et nombre de visages connus des spectateurs) ; le caractère schématique de la pièce a laissé la place à un traitement beaucoup plus réaliste dans le film (par exemple au niveau des plans qui présentent au départ la ville très calme) ; et la présentation directe des faits a été atténuée par le caractère évasif du média. Certains options esthétiques de Kaufman, comme le choix de tourner en noir et blanc, ont été écartés d'emblée. Le résultat semblait démontrer le désir d'élaborer un *fake* transformant les entrevues en une étape d'une délicate enquête menée sur un crime, d'élaborer une fiction qui, sur le mode de l'abandon, serve également à la glorification de la prétendue conscience sociale d'une entreprise télévisuelle, HBO (propriété de la Time Warner), soucieuse de démontrer sa capacité à absorber/commercialiser tout type de contenus⁹. Tout ceci implique la disparition de la dimension éthique présente dans le théâtre documentaire, car, comme l'a très bien pointé Alan Read, « the transactions of theatre are deeply bound to negotiations between the self and the other which are themselves the definition of an ethics » (1993, 61). Il s'agit ainsi de poser des questions et d'engager le spectateur dans la recherche de réponses ou de stimuler, à tout le moins, une attitude très impliquée et responsable.

La version filmique de *London Road* se situerait à l'opposé de *The Laramie Project*. La dramaturge Alecky Blythe représente parfaitement ce que l'on a appelé le « recorded delivery *verbatim* theatre » ou le « headphone *verbatim* ». C'est sous cette forme que sont reproduits directement les enregistrements (réalisés avec un dictaphone) sur scène par des acteurs qui portent un casque, de sorte qu'ils puissent recueillir non seulement le vocabulaire et la syntaxe de la personne qui parle, mais également la tonalité, les particularités phonétiques et les bruits corporels (soupirs, toux, tics) :

⁹ Voir, sur cette question, l'article de Shayne Pepper, dont voici une partie des conclusions : « While HBO's cultural and political interventions have attempted to solve public health problems and rectify instances of global inequality or injustice, they have done so from a very particular position –within the framework of a forprofit, subscription-based cable channel owned by a major media conglomerate. HBO's particular brand of public service entertainment is, after all, meant to be entertainment » (2012, 16).

« Songs and sung text are indicated with italics.

Emphasis and stress are indicated with bold.

A forward slash in the text (/) indicates the point at which the next speaker interrupts.

Inconsistencies in spelling and grammar are deliberate and indicate idiosyncrasies in the speech and delivery of characters » (Blythe, 2011, 4).

Mais Blythe, qui définit ses pièces comme des “caléidoscopes d’histoires” (dans Hammond et Steward, eds., 2008 : 95), est allé plus loin en 2011 en tentant l’aventure d’une « comédie musicale *verbatim* », qui met de la musique sur une sorte de récit : dans *London Road*, une pièce portant sur l’assassinat de cinq prostituées dans un quartier de Ipswich (2011), l’idée d’authenticité est fidèle au matériau documentaire initial, mais auquel est agrégée l’artificialité ou al théâtralité d’un genre si caractéristique.

Nous restons sur le terrain des récits personnels (ceux-là même que Frederik Corey définit comme « one way of disturbing the master narrative, and through the performative dimensions of the personal narrative, the individual is able to disrupt – and, dare I say *rewrite* – the master narrative », 1998 : 250), toutefois l’expérience tire naturellement du côté de l’opéra brechtien, dans lequel est également présente une critique de la manipulation chirurgicale des médias au moyen d’une poétique que l’on pourrait qualifier, en un certain sens, de troublante, hybride et saisissante. Face à l’histoire normative (publique et hégémonique), ces récits racontés par leurs protagonistes ou par des voix interposées, génèrent de nouvelles significations qui défient les attitudes et les croyances dominantes et ouvrent de nouvelles voies d’intégration sociale. Le théâtre *verbatim* rejoint ainsi, dans une certaine mesure, le *community theatre*, en ce qu’il cherche à agréger à ses stratégies la mise en œuvre de processus impliquant un collectif qui, parfois, est menacé¹⁰.

L’adaptation cinématographique que signe Rufus Norris, également metteur en scène officiel du National Theatre, est une production de la BBC qui, bien qu’elle ait été accueillie favorablement par certains festivals, peut être qualifiée, d’une manière générale, de « marginale ». En tant que film-oratoire tout à fait choral (malgré la participation d’acteurs de la taille d’Olivia Colman, la protagoniste de la série *Broadchurch*, et du très médiatique Tom Hardy, qui a accepté un petit rôle, mais tout à fait réussi), *London Road* parvient à créer une atmosphère intense de mystère et d’étrangeté. Norris se situe clairement dans le sillage des expérimentations cinématographiques et télévisuelles de ce type,

¹⁰ Le degré d’adaptation de la pièce de Blythe ne peut être comparé qu’à l’exercice chorégraphique de DV8 dans *To Be Straight with You*, où le groupe Lloyd Newson réalise une transposition du matériel documentaire, non seulement dans les mots proférés par les acteurs, mais aussi dans les gestes et les mouvements d’un théâtre physique extrêmement émouvant. Newson définit lui-même son travail de la manière suivante : « This time the text is not fictional but verbatim, based on 85 interviews and a series of vox pops that examine tolerance, intolerance, religion and sexuality. Every word spoken on stage comes from these interviews, which were all conducted in the UK. [...] Finding movement for this piece was particularly difficult because of the subject matter and our commitment to use the interviewees’ own words. How do you combine stylized movement with verbatim text? I didn’t want to demean the interviewees’ stories, which were often harrowing, with «nice» movement phrases. One method of finding appropriate movement was to ask performers to listen to edited interviews on an iPod while simultaneously repeating the interviewee’s words out loud. I would then give the performers different physical instructions whilst doing this exercise. Gradually, through this process and many more, I began to see flashes of movement ideas that could be developed for different characters » (2008). Voir McCormack (2018).

comme celle de Dennis Potter avec son *Pennies from Heaven* (1978) ou celle d'Alain Resnais avec *On connaît la chanson* (1997), à ceci près qu'ici il ne s'agit pas d'avoir recours à la synchronisation labiale mais de jouer avec la piètre dextérité des acteurs en matière de chant et de danse (dans une magnifique chorégraphie de Javier de Frutos). On y voit des passages d'une grande puissance esthétique, comme celui où deux fillettes, munies d'une caméra grand angle, font en sorte que le spectateur se promène dans le quartier (« It could be anyone here ») ; ou bien la triste complainte des prostituées survivantes, vers le milieu du film. *London Road* est ainsi élaboré sur le principe d'une dissection des peurs contemporaines, peignant une fresque où la société apeurée est toutefois disposée à reprendre la main en s'érigeant en communauté. Le film renvoie à son origine théâtrale lorsque, à la fin, se font entendre les voix authentiques enregistrées par Blythe, qui chantaient, ce qui surprend du point de vue formel, qui plus est avec le recours au *remix* et au *sample* dans les chansons et avec la superposition de plusieurs tempos, qui impose au spectateur l'impression que la chronologie des faits vole en éclats (de décembre 2006 à juillet 2008, lorsque, après la condamnation, a lieu le premier « Garden in bloom » en tant que catharsis collective).

Nous aurions pu prendre en compte d'autres éléments. Nous aurions pu voir, par exemple, les préjugés narratifs qui se cachent derrière des films comme *Frost/Nixon* (Ron Howard, 2008), une adaptation de *biopaly* de Peter Morgan pour Universal Pictures, qui nous met face aux scandales du Watergate de façon transparente, colle à l'excès au modèle du « voyage d'un héros » soumis à une épreuve (un excellent Michael Sheen dans le rôle de David Frost, aux côtés d'un Frank Langella plus histrionique, incarnant un Nixon qui apparaît à la fin comme un héros tragique), et respecte strictement les codes d'écritures du cinéma hollywoodien (lequel gratifia le film de cinq nominations aux Oscars, parmi lesquelles celle de la meilleure adaptation pour Morgan lui-même). Nous aurions aussi pu faire référence à la version télévisée de *Fires in the Mirror* (George C. Wolfe, 1993), une pièce écrite par Anne Deavere Smith et qui s'essaie aux structures multiethniques, multivocales (l'adaptation très marquée du langage aux gestes de chaque personnage que réalise Smith, en plan de taille, est remarquable) et a-chronologiques. L'art sert ainsi le noble propos de la *communitas*, proposant un contexte intersubjectif pour une action commune, partagée par les membres de l'audience. « No word can just drop out of my mouth when I am on stage ; each one has to be potent », précise Anne

6. FIN

Deavere Smith (dans Weber, 2006 : 126) : des mots puissants qui créent les conditions d'une écoute réflexive, la condition nécessaire pour un théâtre authentique et vivant dans une culture saturée par les médias.

RÉFÉRENCES

- Abuín González, Anxo, « Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo : el caso del teatro *verbatim* », *Signa*, 25, 2016, pp. 273-296.
- Adorno, Theodor W., *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, Londres, Routledge, 1991.
- Baer, Alejandro, *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del Holocausto*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, 2005.
- Baglia, Jay, et Elissa Foster, « Performing the 'Really' Real : Cultural Criticism, Representation, and Commodification in *The Laramie Project* », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, XIX, 2, 2005, pp. 127-145.
- Bellour, Raymond, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, 2002.
- Blythe, Alecky y Adam Cork, *London Road*, Londres, Nick Hern Books, 2011.
- Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre*, ed. John Willett, Londres Methuen & Co, 1964.
- Brecht, Bertolt, *Brecht on Film and Radio*, ed. Marc Silberman, Londres, Bloomsbury Methuen Drama, 2011.
- Brenez, Nicole, *Jean-Luc Godard, documents*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- Brooker, Peter, « Concepts clave en la práctica teatral de Bertolt Brecht », dans P. Thomson et Glendy Sacks (eds.), *Introducción a Brecht*, Madrid, Akal, 1998, pp. 227-262.
- Corey, Frederick C., « The Personal : Against the Master Narrative », *The Future of Performance Studies : Visions and Revisions*, ed. Sheron J. Dailey, Washington, DC, National Communication Association, 1998, pp. 249-253.
- Didi-Huberman, Georges, *Passés cités par JLG. L'oeil de l'histoire*, 5, Paris, Éditions du Minuit, 2015.
- Forsyth, Allison et Chris Megson (eds.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Londres, Palgrave MacMillan, 2010.
- Garde Ulrike, « Reality and Realism in Contemporary Theatre Performances », *Realisms in Contemporary Culture. Theories, Politics, and Medial Configurations*, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 178-194.
- Godard, Jean-Luc et Jean-Michel Frodon, « Juste une conversation »,

- Cahiers du cinéma*, 590, 2004, pp. 20-22.
- Grossberg, Lawrence, « Another Boring Day in Paradise : Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life », *Popular Music*, 4, 1984, pp. 225-258.
- Hammond, Will et Dan Steward (eds.), *Verbatim Verbatim : Contemporary Documentary Theatre*, Londres, Oberon, 2008.
- Hebdige, Dick, *Subcultures : The Meaning of Style*, Londres, Routledge, 1979.
- Heddon, Deidre, « To Absent Friends : Ethics in the Field of Autobiography », *Political Performances. Theory and Practice*, ed. Susan C. Haedicke, Deidre Heddon, Avraham Oz et E.J. Westlake, Amsterdam, Rodopi, pp. 111-133.
- Jovanovic, Nenad, *Brechtian Cinemas. Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*, Albany, Suny Press, 2017.
- Kaufman, Moisés et les membres du Tectonic Theater Project, *The Laramie Project and The Laramie Project: Ten Years Later*, New York, Vintage, 2014.
- Martin, Carol (ed.), « Bodies of evidence », dans *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Londres, Blackwell, 2010, pp. 17-26.
- McCormack, Jess, *Choreography and Verbatim Theatre. Dancing Words*, Nueva York, Palgrave, 2018.
- Morin, Edgar, *El espíritu del tiempo : ensayo sobre la cultura de masas*, Madrid, Taurus, 1966.
- Mueller, Roswitha, « Montage in Brecht », *Theatre Journal*, 39, 4, 1987, pp. 473-486.
- Newton, Lloyd, « DV8's *To Be Straight With You*: dancing against prejudice », 2008, article en ligne : <https://www.theguardian.com/stage/2008/oct/27/dv8-straight-with-you> [consulté le 13/08/2018].
- Paget, Derek, « 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques », *New Theatre Quarterly* 3, 12, 1987, pp. 317-336.
- , *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*, Manchester, Manchester U.P., 1990.
- , *No Other Way to Tell It. Dramadoc/ Docudrama on Television*. Manchester, Manchester U.P., 1998.
- Pepper, Shayne, « Public Service Entertainment : HBO's Interventions in Popular Culture », 2012, article en ligne : <http://neiudc.neiu.edu/cmt-pub/2> [consulté le 13/08/2018].
- Read, Alan, *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, New York, Routledge, 1993.
- Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video-cultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

- Schweitzer, Pam, *Reminiscence Theatre. Making Theatre from Memories*, Londres, Jessica Kingsley Publishers, 2007.
- Shields, David, *Reality Hunger : A Manifesto*, Londres, Hamish Hamilton, 2010.
- Silberman, Marc, « The Politics of Representation: Brecht and the Media », *Theatre Journal*, 39, 4, 1987, pp. 448-460.
- Svich, Caridad, « Moisés Kaufman: 'Reconstructing History through Theatre'. An Interview », *Contemporary Theatre Review*, 13, 3, 2003, pp. 67-72.
- Thompson, John B., *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Londres, Polity Press, 1995.
- Vicente, César de, « El teatro en la realidad : Once notas sobre el teatro documento », *Artescena*, 2, 2016, pp. 34-45.
- Watkins, Peter, *Media Crisis*, Paris, Éditions L'échappée, 2003.
- Weber, Ann Nicholson, *Upstaged. Making Theatre in the Media Age*, New York, Routledge, 2006.
- Weiss, Peter, *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen, 1976.
- White, Hayden, *Metahistory*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1973.