

23 septembre 2019, INHA

Madame la présidente,

Madame, messieurs les membres du jury,

Avant de retracer devant vous les principales étapes de la recherche qui nous rassemble aujourd'hui, je tiens tout d'abord à vous remercier d'avoir consacré de votre temps – que je sais précieux – pour lire mon travail et de l'intérêt que vous avez bien voulu lui accorder en prenant part à ce jury.

Je remercie aussi tout particulièrement mon directeur et ma directrice de thèse, Monsieur Giovanni Careri et Madame Catherine Naugrette, mais aussi Monsieur Judet de la Combe, pour leur confiance et les conseils qu'ils m'ont donnés sans lesquels cette recherche n'aurait pu aboutir.

Je souhaite profiter de cette occasion pour continuer à avancer avec vous dans les interrogations qui m'ont habitée ces dernières années.

À cette fin, j'évoquerai d'abord ici les origines de mon projet, la progression de mes intentions critiques et la forme concrète qu'a prise ma thèse. J'énoncerai ensuite un obstacle majeur rencontré au cours de mes recherches, mais aussi les apports de celles-ci à notre connaissance des metteurs en scène étudiés. Enfin, je développerai certains axes de conclusion qui sont aujourd'hui à n'en point douter plutôt des directions ouvrant sur des travaux futurs auxquels j'aimerais me consacrer, aussi bien d'un point de vue théorique que dans ma pratique théâtrale.

Le projet de cette étude est né à la suite de deux travaux de recherches menés ici, à l'EHESS, dans le cadre d'abord du diplôme de l'École, puis d'un Master 2.

Prenant pour objet principal le spectacle *Transfer !* du metteur en scène polonais Jan Klata, mon premier mémoire était consacré à l'examen du renouveau de la forme documentaire dans le théâtre contemporain à travers un exemple paradigmatique. Ce spectacle traitant des déplacements de populations provoqués à la suite des accords de Yalta, reposait sur la mise en conflit de documents historiques *verbatim* et de récits de témoins directs recueillis par le metteur en scène. À ce titre il était l'occasion de mesurer combien ces deux discours d'appropriation du passé portés à la scène, l'un historique, l'autre mémoriel, engageaient à leur suite des effets très différents, si ce n'est contradictoires.

Mon mémoire de Master 2 s'attachait quant à lui à sonder une dimension éthique de la dramaturgie et de la mise en scène au regard de perceptions et de contextes historiques éloignés dans le temps par l'entremise d'une figure fictionnelle élevée au rang de mythe. Il s'agissait de remettre en perspective la convocation du personnage d'Hamlet qui servit à des dramaturges comme à des philosophes pour figurer la condition de l'homme pris dans son époque. Cela, depuis son « invention » shakespearienne en passant par « le désarroi de l'Hamlet européen » décrit par Paul Valéry au lendemain de la Première Guerre mondiale jusqu'à des usages plus contemporains tels celui qu'en fit Heiner Müller ou encore, plus récemment, Vincent Macaigne.

Ces travaux m'ont ainsi permis de me familiariser avec les exigences de la recherche et ont contribué à dégager progressivement la question centrale que je souhaitais approfondir dans ma réflexion quant à la pratique théâtrale, tant dans ses recours au genre documentaire qu'à des figures fictionnelles, à savoir celle de sa participation en tant que représentation à la fabrique d'une intelligibilité de notre condition historique.

Le travail doctoral que je soutiens aujourd'hui prolonge donc l'interrogation relative aux liens entre spectacle vivant et historicité et continue de s'inscrire dans une perspective qui suppose que le théâtre, aujourd'hui encore, peut être un lieu privilégié pour s'interroger sur la cité. À ce titre, l'EHESS a constitué un lieu privilégié pour mes recherches, notamment parce qu'y sont travaillées et mises en contact des disciplines diverses telles que l'anthropologie et l'histoire de l'art, mais aussi la philosophie et l'histoire contemporaine. Si cette fréquentation et ces croisements de champs hétérogènes ont contribué à enrichir ma pratique du théâtre, ils m'ont également permis de mesurer l'importance qu'il y avait à penser conjointement les débats qui occupent les études et les pratiques théâtrales et ceux auxquels se vouent les historiens du contemporain.

C'est donc dans cette perspective et dans cette continuité que mon sujet de thèse s'élabora. En effet, mon travail de Master 2 m'avait conduit à vouloir poursuivre l'examen des rapprochements qui pouvaient être faits entre la représentation des hommes pris dans le mouvement de l'histoire et l'évolution des pratiques et formes théâtrales.

Mon ambition première était de construire un corpus européen d'envergure afin de comparer plusieurs aires culturelles, notamment l'Allemagne, la France, et l'Angleterre. Devant l'immensité de la tâche, mon directeur et ma directrice m'ont proposé de restreindre mon corpus à l'aire germanophone et m'invitèrent par là même à circonscrire davantage ma problématique.

Dans cette perspective ma réflexion s'est donc recentrée autour de la question suivante : comment le théâtre serait en mesure de participer à une figuration du temps présent, et ce en s'inscrivant dans une perspective historique. Malgré l'étendue qui s'ouvrait, il était évident que je ne pourrais traiter de cette question de manière générale. Pour donner corps à ma problématique, il me fallait donc observer, à travers des œuvres précises, dans

quelle mesure le théâtre participait à la construction d'un discours interprétatif porteur de sens sur notre époque. C'est-à-dire également, dans un même mouvement, interroger comment les expériences historiques passées se modalisent sur scène aujourd'hui.

Du point de vue du corpus, celui-ci devait me permettre de dégager des stratégies formelles et critiques fort différentes afin de parcourir sur plusieurs versants cette question de la représentation de l'historicité. L'œuvre de Christoph Marthaler s'est très vite imposée à moi, notamment en raison du fait que ses créations, aussi burlesques puissent-elles être, sont traversées par le désir d'interroger la dimension politique des usages publics du passé. En outre, ses spectacles mettent en jeu des montages reposant essentiellement sur un ralentissement voire un engourdissement du temps, ce qui me semblait constituer en soi des expérimentations pratiques quant à la perception du temps historique. De même, l'œuvre de Thomas Ostermeier était au départ de mon projet en raison de son combat pour un théâtre qui de son aveu même « s'intéresse à ce qu'est l'homme... non pas dans son essence, mais dans son présent ». Son œuvre m'intéressait d'autant plus, car sa revendication à représenter le monde d'aujourd'hui se fonde sur un recours à des récits appartenant au passé, en l'occurrence au patrimoine théâtral. Enfin, l'œuvre théâtrale de Milo Rau vint constituer un autre objet de ma recherche en raison de son attachement à traiter, dans ses mises en scène, de l'actualité, c'est-à-dire de ce qu'il considère être l'histoire en train de se faire. Et ce, en construisant des dispositifs complexes reposant non seulement sur des figures de témoins, mais aussi dans lesquels la fabrique du témoignage est souvent représentée en direct. Pour ces deux raisons notamment, il ne faisait nul doute que la manière dont les faits historiques influencent et agissent sur notre présent était au cœur de la réflexion théâtrale de Milo Rau.

Une fois ce corpus arrêté et ma problématique définie, restait encore à s'interroger sur la manière de penser la condition historique de l'époque actuelle tout en préservant un nécessaire recul. Ce mouvement exigeait d'articuler au moins deux temporalités du récit historique, à savoir le passé et le présent, ce qui m'a conduit à me placer du côté de l'hypothèse d'un « ordre du temps » nouvellement institué soit dans la présomption d'un régime d'historicité nouveau que François Hartog a proposé de nommer le « présentisme ». L'idée de « présentisme » s'est avérée essentielle en ce qu'elle permet d'embrasser non seulement des nouveaux usages de l'appropriation du passé, mais aussi une actualité et une sensibilité théorique nouvelle pour l'appréhension du temps. De l'aveu d'Hartog lui-même, le « présentisme » ne suffit pas à rendre compte de la crise de l'intelligibilité de notre contemporanéité et d'ailleurs n'y prétend pas, par contre, comme il le rappelle souvent, il représente un outil heuristique précieux permettant de souligner les risques et les conséquences d'un présent hégémonique s'imposant comme seul horizon possible et valorisant principalement l'immédiateté.

De fait, il s'agissait pour moi d'éprouver ces considérations théoriques en les mettant en contact avec les objets concrets de mon corpus. Ma thèse est par conséquent dans sa forme même le résultat de cette expérimentation croisant les analyses théâtrales et les ancrages théoriques et historiques sur lesquels je me suis appuyée.

Sur le plan méthodologique, il n'était pas envisageable d'opérer un tel croisement sans acquérir une connaissance de précédents essentiels dans chaque discipline. J'ai donc, dans la toute première partie de ma thèse, au chapitre 1, d'abord rapporté différentes manières de considérer l'histoire et son écriture ainsi que différents outils théoriques pour se figurer « l'ordre du temps » actuel, puis, dans le chapitre suivant, j'ai entrepris de rappeler certaines évolutions

utiles qui ont parcouru l'histoire plus spécifique des représentations, tant dans les outils qui permettaient de les penser que dans leurs formes mêmes. Ainsi la première partie de ma thèse est consacrée à un bref état des lieux rétrospectif qui, loin de prétendre à l'exhaustivité, me semblait nécessaire au lecteur, au risque de sembler un peu trop rapide.

Une fois ce cadre théorique exposé, j'ai consacré les trois parties suivantes de ma thèse à chacun des metteurs en scène sur lesquels j'ai travaillé et plus précisément aux types de stratégies que leurs œuvres permettaient d'esquisser.

Chacune de ces parties monographiques est constituée d'une introduction générale et d'un cahier décrivant les mises en scène analysées, puis structurée en deux temps : premièrement, une analyse de la singularité et la persistance des gestes artistiques de chaque artiste : les récurrences formelles, les obsessions, la manière de situer leur travail dans certaines filiations, ce, en conservant l'appui essentiel des spectacles présents dans mon corpus. Deuxièmement, toujours en me fondant sur des exemples concrets, j'ai proposé des hypothèses sur ce que ces formes et les configurations des temps qui s'y représentaient pouvaient laisser entrevoir comme figuration des temps, notamment dans la perspective d'un présent devenu omniprésent. Ce dépli en diptyque m'a semblé efficace et opérant, du moins pour les parties 2 et 3 consacrées à Christoph Marthaler et à Milo Rau. La quatrième partie dédiée au geste artistique de Thomas Ostermeier – dont l'œuvre m'a pourtant toujours semblé pertinente dans la perspective de ma problématique –, soulevait quelques problèmes. En ne partant pas d'un souci disons historien, en n'ayant pas recours à des archives ou des témoignages, mais en se fondant d'abord sur l'histoire théâtrale, sa stratégie, m'invitait à faire un pas en avant par rapport à mes questionnements. Elle se sera finalement avérée essentielle en ce qu'elle me permettait d'entrevoir un au-delà à ma problématique initiale. En effet, en faisant usage de la transhistoricité inhérente au patrimoine théâtral sans renoncer à s'inscrire avec force dans le présent, les mises en scène de Thomas Ostermeier m'ont révélé une question qui avait

parcouru cette recherche de manière plus dissimulée et que je nommerai aujourd'hui une éthique de la forme.

Enfin, j'en conviens, ma thèse se termine moins sur une conclusion théorique définitive que sur une récapitulation de l'endroit où mes hypothèses m'ont menée. De ce point de vue, il est clair que cet inventaire ne pouvait pas mettre un terme à la réflexion nouvelle qui a émergé de ce parcours de recherche, laquelle reste ouverte et à poursuivre.

Parmi les différents problèmes rencontrés au cours de mes recherches, obstacles sur lesquels j'aurai certainement l'occasion de m'expliquer lors de la discussion, je n'en retiendrai qu'un, le plus essentiel, qui tient à la complexité du sujet que j'ai choisi de traiter. Parce que le territoire de mes questions était très vaste (trop peut-être) et parce qu'il recoupait plusieurs axes théoriques et pratiques, je ne suis pas toujours parvenue à distinguer l'enjeu prioritaire de ma démarche tant j'étais partagée entre l'impératif de placer les œuvres au centre et à l'origine de mes réflexions, et l'indispensable réduction qu'il me fallait opérer pour conserver le fil de ma problématique. Mes propositions ne sont donc ni définitives ni conclusives. Elles constituent à mes yeux simplement des étapes. Je veux dire par là qu'il m'était impossible d'aborder dans le détail tous les thèmes et toutes les questions qui se présentaient à moi. Ainsi, j'en ai conscience, la thèse propose un certain nombre de remarques qui mériteraient d'être affinées. L'ambition de traiter un territoire vaste de questions complexes mène parfois à des approximations qu'un surplus d'expérience me permettra de corriger.

Cependant mes recherches m'ont conduit à exhumer des documents jusqu'alors inédits, à rassembler de nombreuses archives de mises en scène, à les construire parfois, et à traduire de l'allemand des textes et entretiens des

metteurs en scène et de leurs équipes. Par ailleurs, ma thèse ouvre trois perspectives visant les modalités d'un rapport du théâtre à figuration de la condition historique aujourd'hui.

Premièrement, l'étude attentive des œuvres, tant d'un point de vue scénique que dramaturgique m'a permis d'identifier les différentes manières dont se manifeste chez ces trois artistes le souci de l'histoire. Lequel tient semble-t-il encore une place importante dans la création théâtrale de ces trente dernières années, en dépit des thèses de Lehmann sur le postdramatique.

2) Par ailleurs, en faisant dialoguer l'esthétique théâtrale et l'anthropologie de l'art, ma thèse interroge les différentes « fonctions », poétiques, politiques, éthiques, que les metteurs en scène attribuent au théâtre lorsqu'ils convoquent le récit historique. Cela en rapprochant et en tissant ensemble des discours théoriques, et des propositions plus pratiques. Ce rapprochement a permis de dégager le rôle que joue l'interrelation entre formes et pensée et combien celle-ci conditionne largement non seulement les appropriations de l'histoire, mais aussi leur efficacité sur scène.

3) Finalement, cette étude m'a permis de mettre en lumière trois figurations distinctes, mais complémentaires de notre contemporanéité au théâtre. Ainsi, en est-il des créations de Marthaler qui dans la convocation d'un nécessaire rapport à la mémoire collective, interpellent sur le risque d'une part d'une instrumentalisation politique de celle-ci, mais également d'autre part sur le risque tout autant d'actualité d'un oubli de ce qui dans notre patrimoine culturel peut nous permettre de lutter contre l'injonction à l'immédiateté de nos sociétés. Le théâtre de Rau dans son engagement à sensibiliser ses concitoyens au rôle ambivalent de l'Europe dans les conflits mondiaux, figure quant à lui notre époque comme particulièrement en difficulté vis-à-vis de son passé et de son présent. Thomas Ostermeier enfin dans sa volonté de faire de l'expérience

théâtrale un lieu où les récits passés peuvent instaurer une distance nécessaire pour penser notre présent, et plus précisément constituer un rempart contre le récit unique dispensé par le néolibéralisme, figure une condition historique dans laquelle il semble plus que jamais fondamental de préserver des espaces critiques.

Ainsi, ces trois artistes participent à faire circuler trois visions identifiées par Raymond Aron pour qui « dans notre conscience historique se mêlent et s'opposent les visions fatalistes – tout se répète – les visions mélancoliques – une époque s'achève [...] – et les visions optimistes – notre présent marque autant un début qu'une fin »¹.

Et en effet, sur le plan des stratégies individuelles, on voit bien schématiquement que les mises en scène de Milo Rau manifestent une vision fataliste. En témoigne d'ailleurs la manière dont celui-ci non seulement se réfère fréquemment à la tragédie, mais plus encore se fait un devoir d'exposer le caractère essentiellement tragique de l'histoire événementielle. Les créations de Marthaler tendent à mettre en avant une vision plutôt mélancolique, où il est fait hospitalité aux vestiges d'un monde en train de disparaître, ce dont témoignent les figures souvent hagardes qui peuplent son théâtre. Enfin, en maintenant l'interrogation de notre présent ouverte, le théâtre d'Ostermeier est certainement des trois artistes étudiés, celui dont la vision serait la plus optimiste, et cela tient, me semble-t-il à la distance qu'il instaure en explorant les ressources propres au théâtre.

Finalement, en cherchant les moyens employés par le théâtre pour rendre intelligible notre présent, j'en suis arrivée à prendre en quelque sorte position, en considérant qu'il peut être périlleux de désirer que le sens de l'histoire ou même de l'ordre du temps soit totalement inscrit et imposé dans une représentation,

1 Raymond Aron, *Dimensions de la conscience historique* (1961), Paris, Plon/Presses Pocket, 1985, p. 215.

alors que, comme l'écrivait Jean-Pierre Sarrazac dans son « idée d'un théâtre critique » : « La scène expose, elle relate, mais seul le spectateur détient le pouvoir de délibérer »².

Autrement dit il me semble que le théâtre peut absolument participer à l'intelligibilité de notre condition historique, à condition de rester ce qu'il est, un monde ouvert à l'interprétation multiple du sens. Soit, qu'il soit investi comme une expérience où formuler des questions plutôt que des condamnations.

À partir de ce postulat, je pense que mes recherches ouvrent plusieurs pistes :

1) La première serait d'approfondir comment, à travers un renouvellement des débats sur le réalisme, se joue une bataille esthétique, mais aussi politique dont l'enjeu vaut non seulement pour les représentations théâtrales, mais aussi plus largement pour les représentations que nous nous faisons des sociétés européennes actuellement.

2) La seconde piste concerne la manière dont, dans l'ambition des metteurs en scène à figurer notre contemporanéité, les spectateurs sont sollicités ou assignés par les dispositifs théâtraux. En effet, l'une de mes questions adressées aux formes pourrait s'articuler comme une inquiétude quant à la substitution de l'immédiateté des effets à la réflexivité à laquelle peuvent convier les créations théâtrales. Au terme de cette étude, je suis en effet parvenue au postulat que les conditions de cette réflexivité tiennent majoritairement à la place laissée à la subjectivité des spectateurs.

Ces deux axes pourront également se prolonger dans ma pratique de la dramaturgie et de la mise en scène, laquelle était à l'origine de cette recherche doctorale.

² Si le théâtre est en effet propre à figurer la réalité de notre condition, dans le cas de cette étude, de notre condition historique présente, il ne peut l'être qu'à la condition de ne pas être trop sûr de lui-même et des ses propres processus. Ce serait plutôt dans la confrontation non-dialectique d'éléments possiblement réfractaires les uns aux autres, ce que Sarrazac a nommé la rhapsodie.

Pour terminer, il est évident que cette recherche ne s'arrêtera pas aujourd'hui. Et je pense d'ailleurs que je ne quitterai jamais les ressources, les méthodes et la disposition d'esprit que permet de construire cette manière d'appréhender les phénomènes sociaux, culturels et artistiques.

Je vous remercie de votre attention et suis pleinement disposée à répondre à vos questions.