

Agathe Voisin

**Mémoire pour la maîtrise de sociologie
Université Paris-X Nanterre**

Teatr.doc

**L'émergence d'un espace théâtral pris dans la recomposition du champ
culturel russe**

Réseaux de coopération et nouvelles conventions artistiques

(Sous la direction de Gwenaëlle Rot et François Vatin)



Septembre 2005

Remerciements

A Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, ainsi qu'à tous les membres de l'équipe de Teatr.doc qui m'ont amicalement accueillie sur le lieu de leur théâtre, me laissant libre accès aux spectacles et aux répétitions, pour le temps précieux qu'ils ont consacré à m'expliquer leurs projets ;

à Laure de Verdalle, Marie-Christine Autant-Mathieu, Béatrice Picon-Valin, Tania Moguilevskaia et Christophe Feutrier, pour l'aide amicale, les conseils et les contacts qu'ils m'ont donnés avant mon départ ;

et à Léna K. et Léna P. qui m'ont fait parcourir, pour notre commun plaisir, tous les théâtres de Moscou.

Sommaire

Introduction	p. 7
PARTIE I : COMPRENDRE L'APPARITION DE TEATR.DOC ET SON POSITIONNEMENT DANS LE THEATRE RUSSE ACTUEL ET SA TRADITION.	p. 25
Chapitre 1 : Le théâtre dans la société, la société dans le théâtre	p. 26
<u>A. L'importance de l'institution théâtrale en Russie.</u>	p. 27
A1. Une institution théâtrale très organisée.	p. 27
A2. Une tradition qui donne toute son importance au théâtre de répertoire	p. 30
<u>B. Aujourd'hui, une apparente stabilité de l'institution qui cache mal une crise profonde</u>	p. 36
B1. La difficile adaptation à l'économie de marché : diversification très relative et commercialisation.	p. 37
B2. Crise dans le fonctionnement interne des théâtres de répertoire	p. 38
B3. Le regard catastrophé des acteurs : la fin d'une époque théâtrale ?	p. 41
B4. Des difficultés parallèles dans les autres sphères de la culture	p. 44
<u>C. Un champ en plein questionnement et peut-être déjà en début de recomposition.</u>	p. 45
C1. Des oppositions structurantes qui ressortent dans le débat autour de la « réforme du théâtre »	p. 45
C2. Des amorces de changement déjà dans les théâtres de répertoire	p. 50
C3. L'apparition de nouvelles structures ouvertes	p. 51
Chapitre 2 : formation et projet de Teatr.doc : fonder un micro-monde de l'art autour du théâtre documentaire ou attaquer le théâtre institutionnel ?	p. 53
<u>A. Carte d'identité de Teatr.doc</u>	p. 54
<u>B. La formation de Teatr.doc</u>	p. 57
B1. La longue création de Teatr.doc : du succès immédiat d'une idée venue d'Angleterre à l'ouverture du théâtre : un long fonctionnement sous régime de festivals	p. 58
B2. La cristallisation progressive d'un milieu effervescent	p. 62
<u>C. programme.doc : Le projet de teatr.doc</u>	p. 45
C.1. Le projet politique et théâtral : « le théâtre où l'on ne joue pas »	p. 45
C.2. Le projet organisationnel	p. 81

PARTIE II : LA CREATION D'UN MICRO-MONDE DE L'ART AUTOUR DU THEATRE DOCUMENTAIRE ?..... p. 86

Chapitre 3 : La dynamique de production des pièces :

Teatr.doc, laboratoire du théâtre documentaire. .

p. 87

A. Un contexte d'écriture particulier.

p. 87

B. Le lancement des projets

p. 89

C. L'écriture des pièces : l'invention d'une technique dramaturgique

p. 91

C1. La récolte du matériel

p. 92

C2. La sélection

p. 95

C3. La construction de la pièce

p. 97

D. L'organisation du débat sur le théâtre documentaire : Verbatim en construction.

p.101

D1. Des moments, des lieux et des formats particuliers pour débattre

p.101

D2. Résumé des questions débattues à propos du théâtre documentaire

p.103

D3. L'éducation d'un public dans l'effervescence du débat

p.105

Chapitre 4 : La production des spectacles

p.107

A. L'origine des spectacles

p.107

B. Un mode de coopération renouvelé

p.108

B1. Une distribution du travail artistique bouleversée

p.109

B2. Une forme de coopération hybride

p.111

C. la difficile invention de conventions nouvelles : choix de mises en scène différents.

p.116

(Remise en question de l'idée du « théâtre où l'on ne joue pas »)

Chapitre 5. La tentation du cinéma : se détacher du monde du théâtre ?

p.137

Chapitre 6 : Teatr.doc et société poutinienne : réalisation et limites du projet militant

p.141

A. Un théâtre militant : projets provocateurs, rapport au politique et libertés liées au format

p.141

A1. Une tonalité donnée par la direction

p.142

A2. Des actions politiques personnelles et plus directes, liées à Teatr.doc

p.144

A3. Entre censure et ambiguïté du format

p.146

A4. Un retour aux acteurs ambigu

p.150

A5. Le débat avec le public

p.151

B. Les difficultés d'un certain théâtre social

p.155

Chapitre 7 : mode de coopération plus générale de la vie du théâtre : entre souplesse et fragilité.

p.160

A. La dénégation de l'économie

p.160

A1. Le fonctionnement général du théâtre

p.161

A2. La tension chez les individus

p.164

B. Un fonctionnement à l'investissement personnel

p.167

B1. Quelques cadres communs qui organisent une coopération commune

p.168

B2. Le poids de l'investissement pour les individus.

p.169

C. Avantages et difficultés d'un tel fonctionnement sur la production des spectacles

p.174

C1. Des difficultés à produire et à développer les spectacles

p.175

C2. La difficulté à maintenir la cohérence du projet artistique de Teatr.doc

p.176

D. Les effets d'une coordination difficile sur le fonctionnement du théâtre

p.178

**PARTIE III : TEATR.DOC ET LA REVOLUTION DE LA
NOUVELLE DRAMATURGIE : UN DISPOSITIF PRIS
DANS LA RECOMPOSITION DU CHAMP THEATRAL ?..... p.182**

Chapitre 8. Un membre actif de la révolution de la nouvelle dramaturgie p.183

A. La constitution d'un réseau p.183

B. La conquête du monde du théâtre institutionnel p.185

C. Les jeunes dramaturges dans le monde du théâtre institutionnel :
des « francs-tireurs » aux « professionnels intégrés » p.187

**Chapitre 9. La place de Teatr.doc dans la recomposition plus générale
du monde théâtral russe. p.192**

A. Les dramaturges fondateurs de la génération précédente p.192

B. Les « jeunes dynamiques » : à l'origine du projet, ils partent vers des horizons
plus élargis p.194

C. Les comédiens du théâtre institutionnel p.196

D. Les gens de théâtre en dehors du circuit institutionnel p.204

E. Les artistes venus d'autres champs p.207

CONCLUSION p.210

BIBLIOGRAPHIE p.215

ANNEXES

1. liste des entretiens p.217

2. Liste des spectacles évoqués dans le travail p.219

3. Programme de Teatr.doc sur trois mois p.222

4. L'utilisation de l'espace à Teatr.doc :
Un théâtre « à l'étroit » : absence de séparations et bricolage. p.224

5. Spectacles de groupes externes et spectacles invités :
Teatr.doc et son projet de scène ouverte p.238

6. Qu'est-ce que la « documentalité » ? Les dramaturges de Teatr.doc
qui ne font pas de Verbatim. p.242

7. Kinoteatr.doc, festival du cinéma réel p.245

8. *Crime de Passion*, dernière représentation de la saison 2004-2005 p.249

Introduction

« Le théâtre est donc bien plus que le théâtre. C'est un art. (...) Mais c'est un art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution, aux difficiles démarches d'une liberté qui tantôt chemine, à moitié étouffée sous les contraintes et les obstacles insurmontables et tantôt explose en imprévisibles sursauts. Le théâtre est une manifestation sociale. » Jean Duvignaud, Sociologie du théâtre¹.

Cette réflexion de Jean Duvignaud, qui établit un lien étroit entre le théâtre et les évolutions sociales paraît particulièrement juste pour le théâtre russe, dont l'histoire n'a cessé d'être reliée aux bouleversements souvent douloureux de la société russe. Hauts lieux de l'âme et de l'esprit sous le tsarisme, arme idéologique ou résistance de la conscience sous le régime soviétique. Pourtant, depuis la fin de l'Union Soviétique et malgré les transformations brutales qu'a connues la société russe, transformations sociales, économiques et politiques, le théâtre semble avoir abandonné toute prétention à un quelconque rôle social. La tâche serait cependant immense dans une société où le régime fondamentalement autoritaire mène une reprise en main idéologique tout en se détournant des problèmes économiques et sociaux. Cette année deux événements reflètent cette politique : l'organisation triomphante, par le président, du 9 mai, fête de la grande victoire patriotique, avec des affiches géantes dans Moscou pendant près d'un mois, une mobilisation impressionnante de l'ensemble des médias, la réception de 36 chefs d'état étrangers et parallèlement la décision de supprimer la gratuité dans les transports en commun pour les « retraités », partie la plus pauvre de la population, mesure qui a entraîné pour la première fois dans la rue de grandes manifestations de personnes âgées.

Or, dans ce contexte, ces grandes institutions lourdes que sont les théâtres officiels avec leurs troupes pléthoriques hésitent entre la énième reprise d'un grand classique (Tchékov, Ostrovski ou Shakespeare), ou une comédie de boulevard commerciale. Le public, qui avait pu faire la queue des nuits entières sous le régime soviétique, déserte cette fois les salles, et l'on parle de "crise du théâtre".

Où est passée la mission centenaire du théâtre russe ? La réponse se trouve peut-être dans une cave réaménagée en plein cœur de Moscou. C'est Teatr.doc, le plus petit théâtre de Moscou, créé il y a trois ans par de jeunes dramaturges en marge du système théâtral institutionnel. S'il est pris dans un mouvement plus général que l'on nomme la "révolution de

¹ DUVIGNAUD, J., [1965].

la nouvelle dramaturgie", Teatr.doc a un projet particulier, celui de faire du théâtre documentaire : sans se référer à une idéologie politique, il s'agit pour ces jeunes dramaturges de parler de la vie de leurs contemporains telle qu'elle est, en se plongeant sans dégoût au cœur des problèmes sociaux et politiques de la Russie poutinienne.

Teatr.doc, malgré sa petite taille, fait beaucoup parler de lui ; il est devenu le dernier "trend" de la capitale autour duquel se donne rendez-vous une certaine jeunesse moscovite, attirée par les sujets provocateurs qu'il aborde : Tchétchénie, immigration des pays proches, prisons de femmes, magouilles politiques... Les gens de théâtre ont, quant à eux, une opinion plutôt mitigée sur la qualité proprement théâtrale de ses spectacles. En témoignent les réflexions récoltées avant mon départ auprès de chercheurs en art du spectacle, spécialistes de la Russie, Marie-Christine Autant-Mattthieu et Béatrice Picon-Vallin, qui m'ont confirmé l'intérêt de ce théâtre en tant que phénomène social, à défaut d'être toujours d'un grand intérêt artistique. Le comédien Christophe Feutrier qui travaille régulièrement avec ses homologues russes, m'a également dit que les recherches théâtrales les plus intéressantes étaient ailleurs. Pourtant Teatr.doc a bien pour objectif de mener une opération de déconstruction du théâtre, et d'invention d'une esthétique nouvelle, que ce soit par l'écriture des pièces qui s'appuie sur la technique "Verbatim" (qui consiste à recomposer des discours enregistrés auprès d'acteurs sociaux différents) ou par la mise en scène et le jeu des acteurs visant un théâtre « où l'on ne joue pas ». On voit donc les difficultés de ce projet de refonte du théâtre, pris entre deux objectifs qui sont parfois contradictoires, projet militant et recherche esthétique s'occultant l'un l'autre.

L'objet de cette recherche est donc d'étudier cette petite structure alternative pour voir si elle réussit à concilier les deux orientations de son projet en construisant un mini-monde de l'Art autour du théâtre documentaire : c'est-à-dire en mobilisant des acteurs différents de manière stable autour de conventions nouvelles, alliant projet politique, social et recherche théâtrale de nouvelles conventions esthétiques.

L'autre possibilité est que Teatr.doc ne soit qu'une manifestation éphémère, miroir des contradictions de la société russe dans laquelle elle a trouvé une niche, exemple des recompositions que connaît le champ théâtral russe à ce moment donné. Peut-être alors faudra-t-il parler, au lieu de monde de l'art, d'un dispositif éphémère qui, au-delà de l'effet de mode dont il bénéficie actuellement, est incapable d'imposer des conventions originales autour desquelles pourrait cristalliser un nouveau monde de l'art. Teatr.doc resterait alors un phénomène marginal par rapport au monde du théâtre russe.

Présentation de l'objet d'étude :

Comment j'ai choisi Teatr.doc comme sujet de recherche

Cette recherche part d'un questionnement sur le regard porté par les russes sur leur société, plus de dix ans après la chute du régime soviétique, après avoir connu de très forts bouleversements politiques, économiques, et sociaux. Je voulais aller voir du côté de l'art, partant de l'hypothèse que dans la pratique artistique une société travaille l'image qu'elle se fait d'elle-même, que les artistes traduisent les doutes et les contradictions de leurs contemporains.

Préparant mon travail de maîtrise, j'ai séjourné à Moscou tout un mois de l'été 2004 pour rechercher ce qui s'y passait en matière culturelle : concerts, expositions, théâtre, etc. Je suis finalement tombée par hasard, dans une librairie sur le recueil de pièces de Teatr.doc, fraîchement édité. Je fus intriguée par l'introduction, racontant la construction du théâtre, par le design du livre entièrement en papier recyclé et par les thèmes abordés : les femmes en prison, les politechnologues², la prise d'otage de Nord'Ost, les SDF de la ville, les émigrés, etc.

Le théâtre me semblait d'autant plus intéressant à étudier, que c'est un art « enraciné » comme le dit Jean Duvignaud : le jeu théâtral se déroule ici et maintenant, dans la coprésence du public et des comédiens ; il ne peut donc ignorer la réalité sociale de l'époque où il est joué. C'est d'autant plus vrai dans le cadre de la Russie, où longtemps le théâtre a été l'un des seuls lieux possibles de l'expression de la vie collective. Les représentations théâtrales étaient l'un des seuls rassemblements autorisés et se traduisaient par un constant « jeu du chat et de la souris » entre les créateurs et le public d'un côté, et le pouvoir de l'autre. Depuis que, avec la libéralisation des médias, journaux et - en premier lieu - télévision, le théâtre a perdu cette place éminente, qu'est-il devenu ? Que peut-il encore nous dire sur la société russe ? Or à part ce recueil de pièces documentaires édité par Teatr.doc, la programmation très classique des grands théâtres semblait s'être plutôt détournée d'un quelconque rôle social ou politique.

En m'intéressant plus précisément au théâtre, j'ai alors été frappée par les faits d'organisation qui le caractérisent notamment en Russie. Il se constitue d'un réseau très lourd

² Professionnels de la communication politique.

et très hiérarchisé de "théâtres de répertoires", dont la forme semble n'avoir pas évoluée depuis la période soviétique (théâtres publics employant une troupe permanente, dirigée par un directeur artistique tout puissant souvent nommé à vie). En dehors de ces institutions quadrillant le pays et appuyées sur un réseau tout aussi hiérarchisé d'écoles de théâtres prestigieuses, il existe peu d'autres structures. La liberté donnée par la chute du régime n'a, semble-t-il, favorisé que l'apparition d'organisations très commerciales, nommées les "théâtres d'entreprise", qui, rassemblent autour d'un projet une équipe, dont quelques stars, pour un nombre donné de représentations, dont le but fondamental est de faire un maximum de recettes. Pour les personnes mécontentes du théâtre actuel et qui veulent trouver une place pour un projet alternatif dans ce champ très fermé, surtout sans argent, j'ai alors compris toute l'importance des faits d'organisation. Pour supporter un projet esthétique, il faut réussir à créer des dispositifs alternatifs autour desquels on puisse rassembler public, personnel, ressources; il s'agit également de créer un réseau de distribution qui puisse recevoir les œuvres. L'échec ou la réussite des différentes tentatives, qui ont pu avoir lieu dans le théâtre russe depuis le changement de régime y est profondément lié³. Cela m'a amené à rejoindre la réflexion d'Howard Becker⁴, qui place au centre de son analyse des transformations dans les mondes de l'art les faits d'organisation.

Au-delà de l'effet de mode dont semblait bénéficier Teatr.doc (marqué par la résonance qu'avait ce petit théâtre dans la presse théâtrale russe, sur Internet, mais aussi dans le monde du théâtre en général), sa réussite à plus long terme dépendait donc de sa capacité à organiser de manière stable de véritables réseaux de coopération, alliant créateurs, public, soutiens financiers, critiques, qui permettent de produire et de justifier, sur le long terme, des spectacles documentaires.

La dernière dimension qui m'a frappée dans le théâtre russe, était l'importance du questionnement dans lequel il semblait plongé. Il voyait se côtoyer un immobilisme apparent et un questionnement très important qui laissait deviner des changements en cours. L'abondance des débats, la publication de livres « bilans » sur la situation du théâtre⁵, témoignaient d'une maturation. A côté de recherches esthétisantes, qui s'inscrivaient dans la continuité de la tradition russe (entre autres l'Atelier-théâtre de Piotr Fomenko), c'était le

³ Tout au long de la décennie quatre-vingt-dix, il y eut des tentatives pour créer des lieux parallèles, durant plus ou moins longtemps et avec plus ou moins de succès. Nous en citerons quelques-uns, notamment dans le mouvement de la nouvelle dramaturgie: Le Début-Centre, ...

⁴ BECKER [1988].

⁵ Voir dans la partie I, la sortie du livre *La fin d'une époque théâtrale* par la critique de théâtre Maria Davidova, sur commande de l'association du festival de théâtre *Le masque d'Or*.

mouvement appelé « nouvelle dramaturgie », qui semblait mener le combat le plus offensif pour s'imposer et se faire reconnaître d'un théâtre institutionnel qui lui était jusqu'à présent fermé. Or il semblait réussir : la programmation des grands théâtres commençait à lui être favorable, la « nouvelle dramaturgie » devenait à la mode.

Il s'agissait alors pour moi de voir si Teatr.doc, issu de ce mouvement, n'en était qu'une émanation originale dont la singularité disparaîtrait en même temps que l'institutionnalisation progressive de la nouvelle dramaturgie, ou si au contraire, se détachant de ce mouvement, Teatr.doc réussirait à conserver la singularité de son projet de théâtre documentaire en se constituant en un micro-monde de l'art autonome.

Teatr.doc apparaissait alors comme un terrain d'investigation privilégié des difficultés que rencontre un projet alternatif pris dans les dynamiques complexes de la transformation plus large du monde de l'art englobant, pour se constituer en monde de l'art autonome : mobilisation stable de personnes nouvelles dans un réseau de coopération, définition d'une esthétique, invention et cristallisation de conventions nouvelles. Difficultés d'autant plus grandes que ce projet tente de concilier des objectifs contradictoires dans le monde du théâtre : un projet militant socialement si ce n'est politiquement, de "vérisme social", et un projet esthétique de recherche de nouvelles formes théâtrales. Quels facteurs vont déterminer la réussite ou l'échec d'un tel projet ? S'agit-il bien d'un monde de l'art autonome, ou plutôt d'arrangement, de dispositif éphémère ?

Les particularités de Teatr.doc en tant que projet de refonte du théâtre.

Teatr.doc est une aventure théâtrale que l'on peut rapprocher de nombreuses autres, qui mêlent également projet de refonte théâtrale et militantisme social, la volonté de réformer le théâtre allant souvent de paire avec l'idée de repenser son rôle dans la cité. Pour des lecteurs français, c'est peut-être l'aventure des théâtres de la Cartoucherie qui fait le plus référence : il s'agit de différentes troupes qui, à partir de 1970, vont investir un lieu autre, désaffecté (la cartoucherie de Vincennes, ancienne caserne menacée de démolition), qu'ils vont remonter eux-mêmes, pour mener un projet de refonte théâtrale, avec une orientation sociale et politique primordiale. Plusieurs vont d'ailleurs s'approcher du théâtre documentaire. Le théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine crée en 1975 « *L'âge d'or – Première ébauche* », une grande fresque sur la société des années soixante-dix dont les personnages sont corrigés, influencés, voire créés, par les remarques des publics différents

rencontrés pendant la création du spectacle : mineurs, lycéens, travailleurs des usines kodak, employés émigrés d'une entreprise de nettoyage, militaires du contingent, personnes du troisième âge en foyer⁶. Le jeu des acteurs renouvelle la Commedia dell'Arte et à cette occasion est inventé un dispositif scénique tout à fait original où les spectateurs se déplacent avec les comédiens d'une scène à l'autre (quatre collines de sable forment les plateaux successifs). Le théâtre de l'Aquarium fait, quant à lui, des expériences de théâtre documentaire avec deux projets montés à partir de textes tirés d'entretiens : l'un sur la condition féminine, *La Sœur de Shakespeare*, créé en 1978, à partir d'un entretien trouvé en annexe d'une thèse de psychologie - une mère de deux enfants analyse son malaise de femme au foyer - , l'autre, sur les personnes âgées, *Pépé*, créé en 1979 à partir de 23 heures d'entretiens menés par le comédien Didier Bezace dans un hospice de la région parisienne. Avant ces deux expériences, il avait réalisé en 1976 un spectacle sur les luttes ouvrières, *La Jeune Lune tient la vieille Lune toute une nuit dans ses bras*, pendant la préparation duquel la troupe divisée en différents groupes avait partagée deux semaines de la vie des salariés en grève occupant les usines I.M.R.O. à Rouen, C.I.P. à Haines, Lip à Besançon et Réo à Fougère. Pendant ce temps, un des autres théâtres de la Cartoucherie, L'Atelier du Chaudron, travaille entre autres avec des malades de Centres Hospitaliers Psychiatriques.

Bien sûr, l'approche de Teatr.doc est très différente de ces expériences de la Cartoucherie. Ces dernières ont en effet une orientation très militante politiquement, qui est évidemment liée à l'époque, puisque les projets évoqués sont créés dans les années soixante-dix, en France. Teatr.doc, dans un cadre très particulier, celui de la société russe des années 2000, une société aux caractéristiques toutes autres, fait des choix d'engagement tout autres. Ce n'est d'abord pas un engagement politique aussi marqué, et peut-être sommes-nous à une époque, surtout en Russie, où afficher un engagement si politique ne se fait pas, ou ne se fait plus. C'est d'une certaine pudeur, avec la mise en avant d'un regard « documentaire », peut-

⁶ « En attendant, notre âge d'or à nous, dans sa dérision horrible, il est ce qu'on nous montre ici : financiers, prompteurs, Pantalons milliardaires à figure de Dassaults – le pouvoir et le fric – tous se déchirant entre eux, eux et leurs domestiques, flics de tout acabit ; ceux-là achètent les plages, construisent des tours qui croulent, gouvernent les chantiers ; à côté, les aliénés, les mystifiés, cloportés inconscients de la majorité silencieuse, eux et leur télé, leurs journaux, leur racisme, et leurs gosses qui s'enmerdent et font joujou avec la drogue, tous coincés entre leurs désirs et leurs tabous, entre leur code et leurs fantasmes ; puis l'autre monde, celui des humiliés, des offensés, des Arlequins devenus Abdallah, ceux qu'on entasse dans des couloirs et qui se situent sur les chantiers ; il y a aussi les enfants nus qui apprennent à s'aimer, une nuit, sur la plage, il y a les bonnes femmes et leur ras-le-bol d'être bonnes femmes (avortement, phallocratie, tutti quanti) ; et puis il y a tous ceux des prisons, des asiles, des lycées, des casernes (qu'on ne voit pas encore dans cette « ébauche », mais ça viendra), bref notre monde comme il va : mal » : Gilles Sandier, *Théâtre en crise (Des années 70 à 82)*, p. 33., in *La Cartoucherie une aventure théâtrale*, Joël Cramésnil, Éditions de l'Amandier/Théâtre, 2004.

être très caractéristique de la volonté d'objectivité de notre époque, dont fait montre Teatr.doc ; Cette pudeur ne dit pourtant rien sur le caractère osé ou non et peut-être en fait éminemment politique de certains projets.

Cadre théorique:

Le choix d'une analyse en termes de « monde de l'art »

Pour analyser Teatr.doc et sa place dans les problématiques du théâtre russe aujourd'hui, j'ai choisi de privilégier une approche en termes de « monde de l'art », comme le définit Howard Becker dans la tradition de l'interactionnisme symbolique et de l'école de Chicago.

Il s'agissait d'abord de m'intéresser à l'art comme activité collective, et de me démarquer ainsi des analyses de sociologie de l'art qui prendraient pour objet l'œuvre d'art ou l'artiste à l'état isolé. L'autre analyse possible était alors le recours au concept de « champ artistique » comme l'utilise Pierre Bourdieu. Le champ est défini comme un espace structuré de positions, un « *champ de force agissant sur tous ceux qui y entrent et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent* »⁷.

L'analyse de Pierre Bourdieu apporte une compréhension générale importante de l'enjeu des luttes à l'intérieur d'un champ pour la distribution du capital spécifique, et de l'impact des positions et prises de positions des différents agents de ces champs, en relation à leur habitus. Cette analyse donne également une explication claire des phénomènes de conservatisme ou « orthodoxie » observés de la part des dominants du champ, et opposés aux tentatives subversives d'« hérésies » menées par les nouveaux entrants ou plus généralement par les agents du champ en position dominée, pour obtenir une autre répartition du capital spécifique du champ.

Elle semble effectivement nous offrir certaines clefs d'analyse de la situation du champ théâtral russe actuel : de nouveaux entrants, jeunes dramaturges, tentent d'obtenir une position plus favorable dans le champ théâtral, en menant une opération subversive (promotion de la nouvelle dramaturgie autour de nouvelles valeurs, avec entre autres Teatr.doc), à laquelle se sont jusqu'alors opposés les dominants du champ (tenants du théâtre

⁷ BOURDIEU, P., [91].

officiel, directeurs des théâtres de répertoire) qui voient le monopole de capital spécifique qu'ils détiennent en danger. Cette lutte néanmoins n'attaque pas les fondements même du champ théâtral ; dans un intérêt bien compris, au contraire, et comme en général dans les champs de production culturelle, « *la subversion hérétique se réclame du retour aux sources, à l'origine, à l'esprit, à la vérité du jeu, contre la banalisation et la dégradation dont il a fait l'objet* »⁸.

Seulement l'analyse en terme de champ reste souvent trop simple, et peut-être trop figée, en mettant en scène des agents entièrement déterminés à la fois par leur position dans un champ orienté et par leur habitus. Encore faut-il pouvoir clairement distinguer des positions ordonnées, c'est-à-dire distinguer qui est dominant et qui est dominé, ce qui nécessite de pouvoir définir clairement les enjeux et le capital spécifique recherché par les agents du champ artistique. Or si l'on reprend l'exemple du théâtre russe, il n'est pas évident du tout que de telles distinctions puissent être faites : quels sont en effet les dominants dans le champ théâtral russe aujourd'hui ? Seraient-ce les grands théâtres de répertoire, institutions à la respectabilité reconnue, mais dont l'inégalité des spectacles peine à rassembler les faveurs du public comme celles de la critique, et qui cherchent désespérément à vivre décemment entre les subventions de l'Etat qui diminuent et l'argent récolté par la location de leurs locaux à des activités non théâtrales ? Ou alors les agents qui mènent des recherches artistique et esthétiques poussées, avec souvent la faveur de la critique exigeante ainsi que du public averti, mais cela en marge des grands théâtres de répertoire, et avec toujours très peu de moyens ? Seraient-ce plutôt les grandes entreprises commerciales, nommées "théâtres d'entreprise", qui rassemblent pour une série de représentations, quelques stars sur une comédie de boulevard à la réussite assurée, dans une salle louée pour l'occasion, et qui, si elles sont unanimement décriées par la critique, rassemblent un public très important et rapportent énormément à leurs promoteurs ? En tous cas, ce n'est certainement ni Teatr.doc ni une partie de la nouvelle dramaturgie, malgré l'effet mode dont ils commencent à bénéficier.

Dans une situation caractérisée par un tel brouillage des positions ainsi que des enjeux poursuivis, une analyse en termes de champ artistique peine à nous donner toutes les clefs d'analyse. De même, admettons que l'on puisse comprendre la prise de position des dominés pour renverser le monopole de capital spécifique détenu par les dominants, comment comprendre les moyens choisis pour cette lutte : pourquoi certains vont-ils se tourner vers la

⁸ Pierre Bourdieu, "Quelques propriétés des champs", in *Questions de sociologie*, Les éditions de minuit, 1981.

recherche esthétique dans une mouvance de l'art pour l'art - comme le metteur en scène Ivan Popovsky, qui crée dans des lieux indépendants sans se préoccuper de succès commercial - alors que d'autres vont se rapprocher de Teatr.doc, qui refuse l'esthétisme pour allier projet militant et déconstruction du théâtre ? L'habitus n'explique pas non plus tout.

L'intérêt alors de recourir à la notion de monde de l'art, c'est qu'elle permet une analyse d'où ressort le côté formateur et pas seulement déterminé des interactions. Il y a une part effectivement qui se construit et ne se comprend que dans l'interaction. C'est l'acquis de l'interactionnisme symbolique, pour lequel, selon Herbert Blumer qui en a énoncé les principes, « *les individus orientent, contrôlent, infléchissent et modifient chacun leur ligne d'action à la lumière de ce qu'ils trouvent dans les actions d'autrui* »⁹. De même, elle est plus propice à l'appréhension d'un tel univers grâce à l'intérêt qu'elle porte à la très grande complexité des réseaux coopératifs dont procède l'art.

Howard Becker comprend par la notion de *monde de l'art* « *le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art* »¹⁰.

C'est donc la notion de « *réseau de coopération* » qui va être au centre de l'analyse. Ce réseau de coopération sera analysé comme une forme d'organisation sociale, qui régit, dans le cas d'un monde de l'art, les formes de coopération, la procuration des ressources, humaines et matérielles, l'espace de diffusion, le public, la constitution d'une esthétique, etc.

Pour que la coopération fonctionne entre les agents, il faut s'appuyer sur des « *conventions* ». Ces conventions sont à comprendre au sens large de formes stabilisées d'arrangement entre les acteurs sociaux, qui permettent la coproduction des œuvres dans ce monde de l'art. Elles comprennent autant les codes de la perception esthétique, les techniques et règles de création propres à chaque discipline artistique, que les moyens de rassembler les ressources nécessaires à la production des œuvres et les moyens de leur diffusion choisis par le monde l'art.

A la différence par exemple des analyses de Goffman, les interactions décrites dans le cadre des réseaux de coopération et appuyées sur des conventions, ne sont pas contraintes dans le

⁹ Herbert Blumer, cité par Pierre-Michel Menger, introduction à *Les mondes de l'Art*, Howard Becker, Flammarion, 1988, p.7

¹⁰ BECKER [1988], p.22.

cadre restreint de l'expérience individuelle et momentanée des acteurs pris dans un face à face plus ou moins étroit¹¹. Ces coopérations sont prises dans une histoire et construites en fonction d'un horizon de référence plus ou moins lointain. Elles s'appuient sur une relecture de la tradition et de l'histoire de la discipline ainsi que sur un public plus ou moins imaginaire. Chaque coopérant anticipe en se projetant dans les stratégies et les représentations des autres participants au monde de l'art.

Cette vision de l'art comme une activité pour la réalisation de laquelle les individus doivent coopérer en s'appuyant sur des conventions, n'est pas pour autant une vision apaisée de l'art. La lutte est en son sein, et le mouvement qu'elle contient perpétuel. Cette analyse du changement dans les mondes de l'art est au centre du travail de Becker. Il va du changement le plus infime des conventions, absorbé en douceur par le monde de l'art, à la véritable révolution menée par de jeunes rebelles ou des francs tireurs, contre un monde de l'art trop conservateur ou évoluant vers ce que Becker nomme l'artisanat - un monde de l'art commercial - . Cette révolution peut se traduire (si l'apport de nouvelles conventions s'accompagne d'un fait organisationnel) par l'apparition d'un nouveau monde de l'art, qui sera éventuellement englobé plus tard par le monde de l'art précédent.

Le mouvement est donc permanent, comme le défendait Becker dès son introduction à l'école de Chicago : il était « *évident que la société est sans cesse changeante. S'il y avait quelque chose à expliquer, c'était la stabilité* ». C'est bien par la médiation des conventions que s'opère cette oscillation entre inertie et changement que Becker met en avant dans l'art (le pouvoir ambivalent des conventions, entre nécessité et contrainte, et leur empilement complexe, une nouvelle venant plutôt s'ajouter aux anciennes que les remplacer).

C'est cette analyse fine du changement dans les mondes de l'art, qui m'intéresse chez Becker pour étudier le cas de Teatr.doc. Cette part d'action donnée aux individus, pris dans des interactions coopératives pour faire changer les mondes de l'art, est irréductible aux grandes données économiques, sociales et politiques, comme aux seules positions et habitus des membres du champ théâtral. Cette description dynamique des comportements et de la formation des décisions permet de caractériser les formes d'action collective en des termes relativistes et non déterministes par leur plasticité et leur perméabilité au changement.

¹¹ « *Ma perspective est situationnelle, ce qui signifie que je m'intéresse à ce dont un individu est conscient à un moment donné, que ce moment mobilise souvent d'autres individus et qu'il ne se limite pas forcément à l'arène co-pilotée de la rencontre de face-à-face* ». GOFFMAN, E., [1974a], p.16.

Un autre point fort est l'attention portée aux phénomènes de mobilisation, grâce auxquels les innovateurs attirent tous ceux dont la nouvelle activité exige la coopération pour s'imposer durablement, et qui sont donc déterminants pour la formation d'un nouveau monde de l'art.

L'analyse en terme de monde de l'art favorise également une plongée dans des détails assez prosaïques, qui caractérisent l'art comme toute activité sociale, comme le souligne Menger dans son introduction au livre de Becker : « *mobilisation dans l'action collective, division du travail, conflits d'intérêt dans les organisations, gestion des situations d'incertitude et de risque, fonction régulatrice des conventions qui contraignent les comportements individuels et coût des choix non conventionnels, déviants ou marginaux* ». L'analyse de Pierre Bourdieu au contraire a tendance à faire disparaître le travail artistique en occultant les activités concrètes qui vont pourtant m'intéresser ici à travers l'étude des transformations de la pratique théâtrale opérée par Teatr.doc.

Par contre, Howard Becker traite peu du monde des arts du spectacles, notamment du théâtre, qui entraîne des modes de coopération très particuliers et très complexes, du fait que les œuvres produites dans ces mondes sont évidemment des œuvres collectives, cela de manière plus évidente que pour la littérature ou la photographie, exemples auxquels recourt souvent Becker au cours de son ouvrage. La complexité des réseaux de coopération mobilisés par le monde du théâtre, se manifeste par le fait que les seules fois où Becker y fait allusion, c'est presque toujours pour mettre en évidence la multiplication des risques et des occasions de conflit dans le cas de créations collectives qui demandent des collaborations nombreuses et diverses.

Cette enquête sera donc l'occasion d'explorer les ressources qu'offre au chercheur l'analyse de Becker à propos d'une discipline artistique qui mobilise des réseaux de coopération aussi complexes.

L'analyse d'Howard Becker appliquée à Teatr.Doc

Afin d'évaluer la capacité de Teatr.Doc à fonder ou non un nouveau monde de l'art autour du théâtre documentaire, nous allons nous appuyer sur cette définition de Becker : « *Un Monde de l'art est né quand il rassemble des personnes qui n'avaient jamais coopéré*

auparavant, et qui produisent un art fondé sur des conventions inconnues jusque-là ou utilisées à des fins nouvelles »¹².

Nous mettrons ainsi l'accent sur deux éléments: la mise en place ou non d'un nouveau réseau de coopération et la création de conventions nouvelles.

Les conventions regroupent les méthodes de production des spectacles (technique dramaturgique, technique de mise en scène, jeu de l'acteur, distribution du travail artistique), les conventions esthétiques (qui tracent la frontière entre ce qui est considéré comme de l'art et ce qui ne l'est pas) sur lesquelles elles s'appuient, les conventions politiques (choix des sujets et place du théâtre dans la cité), mais aussi les modes d'« exposition » (rapport au public, rapport à la représentation, utilisation des lieux du théâtre), et plus généralement l'économie du théâtre. C'est le jeu complexe de ces conventions que nous allons étudier, les mécanismes de création de conventions nouvelles ou les emprunts de conventions anciennes, qui devront faire la base de la coopération des membres de Teatr.doc.

C'est ensuite le réseau de coopération qui va nous intéresser, en référence à Becker : *« Pour expliquer la naissance d'un monde de l'art, il ne convient pas d'analyser la genèse des innovations, mais d'essayer de comprendre la façon dont un innovateur peut recruter des participants à une activité coopérative régulière »¹³*. Cela induit la façon dont Teatr.doc parvient à mobiliser les ressources (essentiellement humaines) dont il a besoin : comment parvient-il à rassembler et à faire coopérer metteurs en scène, dramaturges, comédiens, personnel technique, financements, public, critiques. Parvient-il à le faire sur des modes originaux, ou utilise-t-il les modèles courants du monde du théâtre?

Il peut être étonnant de vouloir parler de monde de l'art à propos de la seule structure de Teatr.doc. S'il en est ainsi, Teatr.doc assurerait en effet à la fois la production et la distribution des œuvres de ce monde de l'art. Mais Becker évoque bien la possibilité d'existence de mondes très étroits : *« L'unité élémentaire de cette analyse est donc un monde de l'art (...). Certains réseaux sont vastes, compliqués et axés sur la production d'œuvres qui appartiennent toutes à notre champ d'étude. De plus petits réseaux peuvent n'inclure que quelques-uns des personnels spécialisés caractéristiques de réseaux plus vastes et plus complexes. A l'extrême limite, un monde peut se composer uniquement de celui qui réalise*

¹² BECKER, H. S., [1988], p. 310.

¹³ BECKER, H. S., [1988], p.310-311.

l'œuvre »¹⁴. Becker utilise le terme de « *petit monde distinct* ». Pour plus de concision, j'ai choisis d'utiliser le terme de « micro-monde » de l'art.

Cette recherche sur les traces ou non de formation d'un micro-monde de l'art autour de Teatr.doc, nous amènera au cours du développement à aborder différentes notions essentielles qui, comme le montre très bien Howard Becker, sont remises en cause par les révolutions artistiques, ce qui est le cas pour Teatr.doc. Il s'agit notamment du statut de l'artiste, de la définition de l'œuvre et la construction de la valeur de l'œuvre.

Si l'on suit Becker, l'artiste est défini par la position cardinale qu'il occupe dans la chaîne de coopération. Or quand le dramaturge de théâtre documentaire ne fait que « recomposer » des paroles dites par d'autres, quelle part d'« activité cardinale » réalise-t-il effectivement qui permette de lui accorder le statut d'artiste ? Cette mise en cause du statut de l'artiste oblige également à questionner à nouveau le statut de l'œuvre qu'il crée. Cela implique de construire et de justifier la valeur de l'œuvre. En effet dans une perspective Beckerienne, la construction de la valeur se comprend comme le résultat de l'action collective d'un monde de l'art. Comme le dit Menger en introduction des *Mondes de l'Art* : « *Montrer que les frontières assignées à l'invention esthétique sont tracées arbitrairement, c'est-à-dire franchissables, et que les hiérarchies (...) sont socialement constituées et historiquement mouvantes, c'est (...) démontrer que la dimension collective de l'activité artistique s'étend aussi bien à la production de l'œuvre qu'à la construction de la valeur* ». Ce sont des mécanismes très intéressants que nous verrons à l'œuvre à Teatr.doc.

L'expérience de Teatr.doc nous amène aussi à nous questionner sur tout ce qu'implique l'absorption d'une innovation par un monde de l'art : Si l'on comprend les conventions, comme des solutions conventionnelles pour résoudre les problèmes qui se posent pour la création des œuvres du monde de l'art, lorsqu'on importe une innovation, comme la technique Verbatim, le monde de l'art rencontre toute une série de problèmes nouveaux auxquels il doit trouver, inventer des solutions. Cela demande beaucoup de temps et d'énergie, bien qu'un monde de l'art ne parte jamais de rien. S'il s'appuie sur des conventions anciennes, il doit néanmoins en inventer de nouvelles, en ce qui concerne les choix d'écriture, mais également la façon de monter les spectacles, la façon de jouer, de mettre en scène.

Bien que mon travail soit essentiellement tourné du côté de la production des œuvres, suivant la direction d'Howard Becker, et selon les possibilités que m'a offert le terrain (c'était

¹⁴ BECKER, H. S., [1988], p.60-61.

le côté le plus facile à observer, celui qui m'apportait le plus d'éléments concrets), je ne voudrais pas négliger le rôle du public. L'aventure de Teatr.doc en effet n'est rendue possible que par l'existence d'un public qui accompagne la vie du théâtre et des spectacles. Si aucune partie ne lui est consacrée en propre, nous aborderons pourtant à plusieurs reprises les questions qui lui sont liées, notamment celle de la création ou de l'« éducation » de ce public que réalise Teatr.doc (c'est en effet un public nouveau, plutôt jeune, qui va rarement dans les autres théâtres), celle du succès différencié des spectacles du théâtre, ainsi que celle de la réception ambiguë des projets les plus osés politiquement ou socialement. Comme le dit lui-même Howard Becker pour noter l'importance de ne pas négliger la réception par le public : « *C'est la vieille énigme : « si un arbre tombe dans la forêt et que personne ne l'entende, a-t-il fait du bruit ? » »*¹⁵.

Hypothèses

Ces réflexions sur le monde de l'art, ainsi que ce que j'ai pu apprendre sur Teatr.doc avant mon départ, m'ont poussée à envisager Teatr.doc comme un dispositif marginal et relativement éphémère pris dans un effet de mode. En même temps je souhaitais examiner si malgré les limites de ce lieu alternatif il n'y avait pas certains éléments décrits par Howard Becker comme constitutifs d'un monde de l'art que je pouvais trouver dans cette expérience.

Mes hypothèses sont donc les suivantes :

Teatr.doc met en œuvre un certain nombre de conventions qui ne sont reconnues que par un petit nombre d'acteurs dans un réseau limité. Par sa volonté de "vérisme social" il reste marginal vis-à-vis de la tradition et du champ culturel du théâtre russe ; Il s'agit d'une expérience éphémère qui n'est rendue possible que par le contexte des convulsions économiques et politiques de la société russe actuelle. C'est la situation de transition bloquée et de reprise en main de l'économie et des médias par les néo-conservateurs poutiniens qui rend possible l'existence de ce lieu alternatif ; Teatr.doc, bien que susceptible de recouper un certain nombre d'éléments le constituant en tant que micro-monde de l'art, serait donc plus un lieu alternatif de mobilisation idéologique cherchant à faire émerger certains aspects de la

¹⁵ BECKER [1988], p. 30.

réalité sociale russe, à la façon dont dans les années 70 en France ont pu opérer les théâtres de la Cartoucherie de Vincennes.

Mon enquête va donc examiner un certain nombre de thèmes pour vérifier si Teatr.doc reste un lieu alternatif d'agitation sociopolitique relativement marginal vis-à-vis du monde du théâtre russe, ou si, et dans quelle mesure, il est un élément qui contribue à la recomposition de ce champ.

Le terrain et les méthodes d'enquêtes

Après un premier trimestre parisien où je me suis imprégnée de la sociologie de la culture et documentée sur l'histoire du théâtre en Russie, je suis partie pour quatre mois sur place à Moscou effectuer mon enquête de terrain.

Inscrite en sociologie à l'Université Lomonossov, j'ai pu profiter d'une chambre dans une des résidences étudiantes intégrées à l'immeuble monumental qui domine la « Colline aux oiseaux » - baptisée « Mont Lénine » pendant la période soviétique -. J'ai ainsi expérimenté l'enseignement académique russe de notre discipline : amphithéâtre bondé, discours professoral ex-cathedra très idéologique et incessantes conversations téléphoniques des étudiants sur leurs téléphones portables !

Parallèlement j'ai pris contact avec les intervenants de Teatr.doc, je me suis fait acceptée dans leur réseau et j'ai commencé mes observations. Je décris plus loin le contenu et les conditions de mise en œuvre de ma recherche qui a très rapidement absorbé la majorité de mes jours et de mes soirées. En effet, approcher Teatr.doc, en tant que structure expérimentale, reposant sur le militantisme d'un petit noyau de personnes très motivées, nécessitait une grande réceptivité et une disponibilité de tous les instants. Prendre contact, faire connaissance, c'était aussi s'ouvrir la possibilité de découvrir les autres facettes du champ théâtral moscovite, comprendre les interactions entre Teatr.doc et les nombreux autres lieux institutionnels de production qui font la richesse de la scène culturelle de Moscou.

Mon enquête de terrain s'est déroulée à Moscou, de février à fin mai 2005. Elle s'est constituée d'observations ; observations de spectacles, puisque je suis allée aux différents spectacles de Teatr.doc, pendant cette période, dont pour certains à plusieurs reprises. Mais aussi observations d'autres moments de la vie du théâtre : répétitions (*Les Belles* et

Septembre.doc), préparation avant le spectacle, fermeture du théâtre après. J'ai également assisté à diverses manifestations liées à Teatr.doc : festival Kinoteatr.doc (23-28 février 2005), Kabaré.doc (28 mars 2005), Nuit du théâtre (1^{er} avril 2005).

J'ai parallèlement effectué des entretiens : 14 entretiens approfondis, cinq courts entretiens (souvent dus aux mauvaises conditions d'entretiens : pendant ou après une répétition, après un spectacle dans la salle même du théâtre). J'ai également profité d'occasions de discussion lors de moments informels.

Si j'ai multiplié les entretiens, c'est que Teatr.doc n'ayant pas de troupe permanente, mais différents groupes de gens rattachés à des spectacles différents, venus d'horizons différents, il m'a fallu rencontrer des gens très variés, pour arriver à dégager des constantes, mettre les discours en rapport ou en opposition, sans quoi il n'y a pas de sociologie. C'était également nécessaire pour avoir une vue d'ensemble de Teatr.doc, car c'est une structure qui évolue très vite et il y a un an, six mois même, l'image dégagée par Teatr.doc aurait été assez différente.

J'ai recouru à des formes variées, de l'entretien approfondi à la discussion informelle, en raison des caractéristiques de mon terrain : des gens très occupés, pris dans une pluriactivité qui leur laisse peu de temps et qui n'avaient pas toujours à m'accorder une heure dans de bonnes conditions ; ils me proposaient parfois de faire l'entretien tout de suite, s'ils avaient cinq minutes ! Il m'était aussi difficile au début d'expliquer ce qu'était un entretien sociologique alors que mes enquêtés connaissaient surtout l'interview journalistique rapide. Il s'agissait également de profiter de toutes les occasions pour récolter des récits.

En définitif, j'ai donc interrogé : deux fondateurs de Teatr.doc, respectivement la directrice et le directeur artistique ; des personnes présentes dès le début de l'aventure de Teatr.doc : dramaturges (Ekatérina narchi, Elena Issaeva), ingénieur lumière-acteur (Serguei Pestrikov), metteurs en scène-dramaturges-acteurs (Ivan Viripaiev, Georg Geno, Galina Sinkina) ; des personnes arrivées plus récemment : acteurs (Tatiana maist, Diana Rakhimova, Denis yassik, Ioulia Voslioublenna, Olga Lyssak), metteurs en scène (Olga Darfi, Olga Lyssak), dramaturge (Vladimir Zolobuev), « technicien » qui assure le quotidien de Teatr.doc (Stanislav Goubine); enfin un mécène de Teatr.doc (Alla Khokhlina).

Ma grille d'entretien :

Je commençais par présenter ma recherche. Je privilégiais certains thèmes :

- Le parcours personnel : milieu, formation, entrée dans la vie professionnelle.

- Découverte et entrée à Teatr.doc : à quelles occasions, par qui, avec quelles motivations
- Le travail aujourd'hui à Teatr.doc : en quoi diffère-t-il ou non du travail en d'autres lieux : naissance des projets, techniques d'écriture des pièces documentaires, distribution du travail artistique, jeu d'acteur. Apport personnel de cette expérience et influence sur leurs travaux à l'extérieur.
- La participation à la vie du théâtre : s'y impliquent-ils au-delà de leur projet personnel, relations nouées avec les autres membres. Y-a-t-il une ambiance particulière à Teatr.doc ?
- Leur vie professionnelle : comment gagnent-ils leur vie, où, satisfaction apportée.
- Leurs projets et la place qu'y tient Teatr.doc.

J'ai utilisé les entretiens pour placer les acteurs dans une génération, un milieu, et voir les points de ruptures personnelles dans les trajectoires. Il s'agissait également de constituer une source d'informations sur le fonctionnement de Teatr.doc, la fabrique d'une pièce documentaire et le système théâtral en général.

Mon enquête m'a aussi amené à pénétrer la vie théâtrale moscovite en générale. Je suis allée voir ainsi différents spectacles : au théâtre Stanislavski (quatre spectacles), au Théâtre de la musique et de la poésie Kamburova (trois spectacles), au théâtre Maïakovski, au théâtre de l'armée, à l'Atelier- théâtre Fomenko, au GITIS, au théâtre Mossoviet (salle sous le toit), au théâtre Satirikon (spectacle d'entreprise), au théâtre de l'université de Moscou, et au théâtre-studio Tchelovek. L'été précédent, j'avais déjà pu voir un spectacle au MKhAT (petite salle), ainsi qu'un spectacle d'entreprise dans la nouvelle salle de la Taganka.

J'ai pénétré plus particulièrement la vie de deux théâtres : le théâtre Stanislavski, dont beaucoup d'acteurs de Teatr.doc sont issus (le théâtre lui-même est très proche de la salle de Teatr.doc) et le théâtre de la musique et de la poésie Kamburova, où chante une amie : c'est un jeune et petit théâtre de grande qualité, où j'ai pu voir le travail d'Ivan Popovski, un metteur en scène reconnu, élève de Fomenko.

Organisation de la réflexion

Dans une première partie, je replacerai la formation et le projet de Teatr.doc dans la tradition et les transformations récentes du théâtre russe. Il s'agira d'analyser comment, dès sa formation, Teatr.doc se situe dans une double perspective: une perspective externe au monde

du théâtre, qui est de témoigner de la réalité sociale russe actuelle, et une perspective interne au monde du théâtre, qui est de transformer celui-ci en imposant de nouvelles conventions théâtrales et esthétiques.

A partir de ce projet fondé sur des ambitions qui ne sont pas forcément conciliables, mais qui font l'originalité du projet de Teatr.doc, nous rechercherons dans une deuxième partie toutes les traces qui pourraient témoigner de la réussite de Teatr.doc à créer malgré tout un nouveau monde de l'art, un micro-monde de l'art autour du théâtre documentaire. Nous nous intéresserons pour cela à l'écriture des pièces documentaire, à la montée des spectacles, au rapport à la société et au politique, au rapport aux autres mondes de l'art, ainsi qu'au mode de coopération plus général qui préside à la vie du théâtre: coordination, recrutement des personnes, réception du public, gestion économique.

Enfin, il nous restera à l'inverse à explorer dans une troisième partie quelle place ou non peut prendre Teatr.doc dans les transformations et les recompositions que connaît le monde du théâtre. Il s'agira alors de ne plus l'étudier comme une entité indépendante, mais bien comme un dispositif traversé et utilisé par des problématiques extérieures. Nous nous pencherons sur ses relations avec le théâtre institutionnel et le réseau de la nouvelle dramaturgie, et nous interrogerons alors les trajectoires des acteurs amenés à un moment donné à Teatr.doc.

PARTIE I : COMPRENDRE L'APPARITION DE TEATR.DOC ET SON POSITIONNEMENT DANS LE THÉÂTRE RUSSE ACTUEL ET SA TRADITION.

Cette première partie se propose de replacer Teatr.doc, sa formation et son projet, dans les questionnements qui traversent aujourd'hui le théâtre russe. C'est essentiel pour comprendre la double orientation que contient, dès le départ, le projet de Teatr.doc. L'orientation sociale, qui s'offusque du manque de parole vraie sur la réalité sociale de ses contemporains, et l'orientation théâtrale, qui conteste et cherche à transformer une institution théâtrale trop fermée à la nouveauté. Ces deux objectifs, qui s'ils peuvent s'allier entrent aussi souvent en contradiction, se comprennent à travers l'histoire de la tradition théâtrale russe et la crise qu'elle semble rencontrer aujourd'hui.

Revenons donc avant tout sur la tradition théâtrale russe et son évolution en lien avec les transformations sociales russes, jusqu'à la « crise » présente ; C'est en comprenant bien les enjeux sociaux et les attermolements du théâtre russe actuel, que l'on peut comprendre l'apparition de Teatr.doc et le sens de son projet, avec ses objectifs affirmés et ses contradictions.

Chapitre I

Le Théâtre dans la société, la société dans le théâtre.

Il s'agit dans ce premier chapitre de dresser un état des lieux du champ théâtral russe, et particulièrement de mettre en évidence et d'analyser les transformations dans lequel il est pris, transformations structurelles, économiques et l'on pourrait dire morales, transformations à mettre en relation plus largement avec les bouleversements profonds qu'a connus la société russe, politiquement, économiquement et socialement, pendant toute la décennie des années quatre-vingt dix et jusqu'à maintenant.

Il peut paraître paradoxal de parler de transformation, alors que c'est justement le manque d'évolution que dénoncent, pour la plupart, les personnes qui se soucient du théâtre russe¹⁶. C'est le modèle d'une institution théâtrale importante et plutôt rigide qui prévaut jusqu'à présent sous la forme du théâtre de répertoire, national ou municipal, avec une troupe salariée, modèle qu'on accuse d'être trop lourd et de n'avoir su évoluer avec les transformations de la société environnante.

Pourtant la « crise » de plus en plus apparente et dénoncée de ce modèle, « crise » qui dure depuis la chute du régime soviétique selon les uns, ou, selon d'autres, depuis la décennie quatre-vingt (avec la division de la troupe de la Taganka en 1984¹⁷ et la stagnation brejnevienne), laisse apparaître un théâtre pris dans une phase de questionnement très important sur son présent, et surtout sur son avenir. Cette année, un projet gouvernemental de réforme administrative tendant à restructurer le budget, et menaçant dangereusement les financements publics des théâtres comme ceux des autres administrations publiques, a fait ressortir l'importance des débats qui secouent aujourd'hui le théâtre russe. La violence des débats et les contradictions des différents discours entendus à cette occasion, traduisent les questionnements et les oppositions qui traversent le milieu du théâtre russe actuel.

Plus que dans les discours, les transformations se trouvent déjà dans les faits, puisqu'en réaction aux difficultés du théâtre institutionnel, s'inventent progressivement d'autres solutions, plus commerciales - cela depuis de nombreuses années - ou à l'opposé - et

¹⁶ A ce sujet sont très révélatrices les réactions que j'ai pu recueillir dans la première partie de ma recherche, quand, encore à Paris, j'ai rencontré des spécialistes du théâtre russe à qui je présentais mon souci d'étudier les transformations contemporaines du théâtre russe. On me répondait alors : « mais de quelles transformations parlez-vous ? ». C'est également une réaction que j'ai ensuite souvent rencontrée à Moscou quand je discutais de mes recherches notamment avec des comédiens des théâtres institutionnels.

¹⁷ Nous allons nous intéresser à ce qu'a pu représenter ce théâtre dans les paragraphes suivants.

cela encore timidement - plus expérimentales et artistiques. C'est dans cette difficile recomposition du champ théâtral russe à peine amorcée, que s'inscrit l'apparition de Teatr.doc.

Nous allons d'abord nous intéresser à la forme qui prévaut dans le champ théâtral russe jusqu'à aujourd'hui, qui est une institution théâtrale très organisée et hiérarchisée. Il s'agit d'un fonctionnement en théâtres de répertoire très nombreux, appuyés par un système de formation très encadré. Il s'agira dans cette même partie de mettre en valeur l'importance de la tradition qui soutient ce système, dès les origines de l'art dramatique en Russie, et surtout ensuite dans la société soviétique.

Nous analyserons ensuite les indices de la « crise » de ce système, pour mettre en évidence les éléments de transformation présents et déjà à l'oeuvre dans le champ théâtral.

Les informations sur lesquelles se fonde ce chapitre sont issues des différents entretiens que j'ai réalisés, ainsi que d'une documentation sur l'histoire du théâtre russe, mais également pour beaucoup de la littérature abondante qui remplit les journaux russes s'intéressant au théâtre et à l'analyse de sa « crise ».

A. l'importance de l'institution théâtrale en Russie.

A1. Une institution théâtrale très organisée.

A1a. Le règne du théâtre de répertoire

La Russie compte plus de six cents théâtres, dont Moscou à elle seule plusieurs centaines. Chaque ville possède son théâtre. Ces théâtres ont une forme particulière, celle de théâtre de répertoire. Il s'agit de théâtres qui jouent en alternance dans la semaine ou le mois, et ce sur plusieurs années, les différents spectacles inscrits à leur répertoire. Ils ont une troupe salariée, composée d'acteurs entrés dans le théâtre à la sortie de leur formation, et qui vont y dérouler l'ensemble de leur carrière. Ils sont d'ailleurs le plus souvent issus de l'école de la ville attachée à ce théâtre. Ces théâtres sont dirigés par un metteur en scène principal qui y signe toutes les mises en scène. Traditionnellement ce dernier est plutôt très autoritaire et décide seul de la vie du théâtre. Ces théâtres sont soit municipaux soit nationaux, et ils reçoivent en conséquence des financements du budget de la ville ou de l'Etat. Ils ont le statut

d'administration publique culturelle et ils occupent pour la plupart des bâtiments historiques qui sont propriété également nationale ou municipale.

Pour prendre l'exemple le plus célèbre, le Bolchoï emploie 1000 artistes et reçoit des financements publics pour soixante pour cent de son budget. Les projets de rénovation du bâtiment qu'il occupe doivent être entièrement pris en charge par le budget fédéral.

Le Bolchoï reste pourtant une exception et comme nous le verrons plus tard la part publique des financements des théâtres a baissé drastiquement ces dernières années pour ne pas dépasser le plus souvent vingt pour cent du financement total. Le Bolchoï est d'ailleurs lui-même financé pour le reste essentiellement par son sponsor officiel, la société Royal Dutch Shell. De même pour les théâtres dramatiques, la troupe varie généralement selon la taille du théâtre entre 20 et 100 comédiens. Ainsi à Moscou, les théâtres Maly¹⁸ et le MKhAT¹⁹ emploient respectivement 128 et 94 comédiens, tandis qu'un des plus petits théâtres, le théâtre Luna, emploie 26 personnes.

A1b. Un système de formation complet et très organisé²⁰

Cette institution importante du théâtre de répertoire est soutenue par un système de formation qui lui fournit des acteurs nombreux et formés de manière très complète.

Comme chaque ville possède son théâtre, chaque ville possède également son école de théâtre, rattachée au théâtre dont les élèves intégreront normalement la troupe à la sortie de leur scolarité. Les formations les plus prestigieuses se trouvent à Moscou et à Saint-Petersbourg et elles attirent des candidats venus de toute la Russie ainsi que des anciennes républiques soviétiques. Il s'agit à Saint-Petersbourg particulièrement de l'Académie d'Etat des arts du Théâtre, qui fonctionne comme une université, et à Moscou de quatre grandes écoles : le GITIS, la plus ancienne et la plus grande, fondée en 1878 (Institut d'Etat pour l'Art Théâtral, aujourd'hui RATI, à savoir Académie Russe d'Art Théâtral), qui fonctionne également comme une université artistique (plus de 1500 étudiants dans huit facultés différentes : jeu, direction d'acteurs pour le théâtre dramatique et le cirque, théâtre musical, histoire du théâtre et critique, ballet, théâtre de variété, management et production,

¹⁸ Théâtre Académique Maly, ancien théâtre impérial fondé en xxxx peut être considéré comme l'équivalent de la Comédie française.

¹⁹ Théâtre d'Art Académique de Moscou, (depuis septembre 2004 plus que Théâtre d'Art de Moscou, MKhT), fondé en 1898 par Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko.

²⁰ La plupart des informations rassemblées ici sont issues de l'article « Russie », Virginie Poitrasson, in *La formation des comédiens en Europe centrale et orientale*, Ubu n°35/36, juillet 2005.

scénographie); le Studio-Ecole du MKhAT, fondé en 1943 par V. Némirovitch-Dantchenko, comme l'école du théâtre du même nom ; l'institut Chtchoukine, fondé en 1914 qui porte ce nom depuis 1939, rattaché au théâtre Vakhtangov, et l'Ecole du théâtre Mali.

Ces formations sont jusqu'à présent gratuites pour les Russes ; on y entre après un concours très difficile fondé plus sur les qualités personnelles des candidats comme leur curiosité, leur inventivité et leur culture générale que sur une pratique théâtrale à laquelle ils s'initieront seulement dans l'école. L'âge d'entrée moyen à l'école est de seize à dix-huit ans, les candidats devant avoir achevé leur scolarité secondaire, mais cela peut aller jusqu'à vingt-huit ou trente ans, après une scolarité supérieure dans un autre domaine, ou au contraire descendre en-dessous, le concours de l'institut Chtchoukine étant ouvert aux adolescents en fin de scolarité, ce qui fait une moyenne d'âge entre quinze et dix-huit ans). Cette année à l'institut Chtchoukine, il y eut 3500 candidats pour trente places dans la section jeu, soit moins d'une place pour cent candidats. L'année dernière la proportion pour l'entrée au GITIS était d'une place pour cinquante et un candidats. Les écoles commencent à accueillir des élèves supplémentaires qui payent leur scolarité, notamment au GITIS et à l'institut Chtchoukine, ce qui est très mal perçu par l'équipe pédagogique, mais qui donne un revenu substantiel à l'école, sans compter l'accueil d'étudiants étrangers, pour une scolarité qui coûte alors de 3500 à 5000 euros par an²¹.

La particularité de ces écoles est de reculer le plus possible le moment du jeu (travail d'un texte théâtral et construction d'un personnage) à proprement parler, tout en proposant une formation complète encadrée par une véritable équipe pédagogique. Les emplois du temps sont très fournis, et en plus des exercices théâtraux, ils contiennent travail avec l'objet, technique et culture musicale (chant soliste et pratique chorale), acrobatie, danse ou encore escrime, ainsi que souvent philosophie et histoire du théâtre russe. A l'Académie de St Pétersbourg, les élèves ont en moyenne 36 heures de cours par semaine et travaillent le samedi et souvent le dimanche. La scolarité dure en moyenne quatre ans pour les élèves acteurs, quatre ou cinq ans pour les élèves metteurs en scène, avec des examens réguliers dans chacune des matières enseignées.

Le plus souvent ces écoles sont rassemblées en classes de jeu, regroupant élèves comédiens et élèves metteur en scène, qui travaillent ensemble toute leur scolarité, sous la direction d'une même équipe pédagogique. Il arrive que cette étroite collaboration fasse naître une troupe qui continuera à travailler ensemble une fois la scolarité achevée dans un théâtre

²¹ Ces élèves viennent pour la plupart des Etats-Unis, d'Israël, de Corée du sud, du Japon, et des anciennes républiques soviétiques.

de répertoire, ou dans un théâtre créé à l'occasion : c'est le cas de l'Atelier-Théâtre Fomenko, né d'une promotion exceptionnelle du GITIS, ou encore des élèves de Lev Dodine à l'Académie de Saint-pétersbourg dont le spectacle de fin d'année *Gaudéamus* a donné naissance à une véritable troupe qui continue à jouer ensemble dans le théâtre de Lev Dodine, le MDT. Plus récemment, la promotion 2005 des élèves acteurs du Studio-Ecole du MKhAT est entrée toute entière dans la troupe du théâtre Satirikon et, pour septembre 2005, l'institut Chtchoukine, destine spécialement une de ses deux classes d'acteurs à former ensuite la troupe du théâtre « Okolo Doma Stanislavskovo »²².

La formation reste orientée vers les grands textes européens de la tradition théâtrale. Par exemple au GITIS, les élèves de Sergueï Genovatch, metteur en scène en activité responsable de la classe de mise en scène, travaillent Shakespeare et Ostrovski en deuxième année, Dostoïevski et Molière en troisième année.

A2. Une tradition qui donne toute son importance au théâtre de répertoire

A2a. Constantin Stanislavski : le théâtre, une école de vie sous la direction d'un grand maître.

En créant en 1898 avec Némirovitch-Datchenko le Théâtre d'Art Académique de Moscou, le MKhAT, Stanislavski a fondé une tradition qui persiste jusqu'aujourd'hui. Grand réformateur de l'art du jeu, par son enseignement il va nourrir et transformer la pratique théâtrale russe mais aussi occidentale²³, en prônant une recherche pédagogique fondée sur la reconstitution de la vie intérieure des personnages, que le comédien doit ressentir et réexprimer dans son jeu. Cette technique appelée « réaliste » en opposition au théâtre de la

²² Ce système est à la fois très efficace pour le système des théâtres de répertoire, mais il peut s'avérer lourd pour les individus. En témoigne Nikolai Rostchine, metteur en scène de 31 ans formé au GITIS dans une promotion rattachée dès le début du cycle d'études au RAMT (Théâtre Académique Russe de la Jeunesse), et qui monte aujourd'hui des spectacles indépendants : « En 4^{ème} année d'étude au GITIS, nous avons formé une petite équipe de 4 personnes appartenant à la même promotion. Nous ressentions tous un certain manque dans l'enseignement que nous recevions au GITIS. Nous avons donc commencé à envisager un spectacle dans lequel nous ne ferions pas ce que les professeurs du GITIS nous proposaient, mais ce dont nous avions envie. Quatre ans d'apprentissage du théâtre réaliste nous avaient ôté toute créativité. Nous nous sentions complètement bloqués, nous nous posions la question de notre développement ultérieur. La perspective de travailler à la sortie du GITIS dans le théâtre dirigé par notre responsable pédagogique, nous condamnait à vie à la pratique du théâtre réaliste ». « Entretien avec Nikolai Rostchine », in *Parole donnée au nouveau théâtre russe*, Ubu n°29, octobre 2003.

²³ Son livre *La Formation de l'acteur*, traduit en français de l'anglais, est souvent l'un des premiers achats de l'apprenti comédien occidental.

« représentation », demande notamment une maîtrise du corps et un répertoire d'émotions très important. On parle du « système » de Stanislavsky.

Mais, plus qu'une technique de jeu, c'est aussi une forme particulière de théâtre que Stanislavsky et Némirovitch-Datchenko fixent dans la tradition russe en créant le MKhAT. Il s'agit d'un théâtre presque « secte », où l'on vit en communauté sous la direction du chef artistique, le metteur en scène. C'est aussi un théâtre « temple », lieu de purification et de construction d'une société plus humaine, plus généreuse. Selon les mots du critique de théâtre Anatoli Smelianski : « *le théâtre en Russie est une maison commune et une cause commune à vie* »²⁴. C'est une école de vie, dans le sens où la formation du comédien se fait tout au long de sa vie dans le théâtre. Plus qu'un comédien, c'est un individu, un citoyen, qui se forme dans l'expérience de la troupe. Ainsi les répétitions, très longues, sont-elles autant, voire plus, importantes que l'aboutissement final que représente le spectacle.

Cette tradition s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui, et tous les grands noms de la tradition théâtrale russe du vingtième siècle sont attachés à cette forme, où un chef charismatique dirige la vie d'une troupe qui forme une véritable famille. On peut citer pour les plus remarquables Grigori Tovstonogov qui a dirigé le Grand Théâtre dramatique de Saint-Petersbourg (BDT qui porte aujourd'hui son nom) de 1915 à 1989, Iouri Lioubimov au théâtre de la Taganka entre 1960 et 1984, et encore aujourd'hui Lev Dodine au théâtre Maly de Saint-Petersbourg et Piotr Fomenko avec son Atelier Théâtre.

A2b. Le théâtre dans la société soviétique, entre encadrement et rôle civique.

A l'époque soviétique, le théâtre prend toute son importance. Dans une société en manque de divertissements, c'est un des seuls qui persiste. Mais plus qu'un divertissement il détient un rôle social et politique fondamental. Il est effectivement l'objet d'enjeux divers et contradictoires : à la fois moyen d'éducation des masses pour le pouvoir, et lieu de résistance collective (c'est un des rares endroits de rassemblement autorisé) pour les individus. C'est aussi pendant les longues années du régime que se fixe la forme de théâtre de répertoire, qui est la plus propice à un contrôle étroit du monde du théâtre.

Le théâtre de répertoire, une forme idéale pour le régime soviétique :

²⁴ POITRASSON, V., [1999].

L'organisation en théâtres de répertoire favorise en effet un encadrement très important des professions théâtrales. En amont des théâtres, le contrôle de la profession se fait d'abord dans les écoles, qui normalement ne produisent que la quantité d'artistes nécessaire à la production théâtrale du pays. Elle se fait ensuite par le diplôme qui est obligatoire pour accéder à la profession et entrer dans la troupe d'un théâtre de répertoire. S'il peut y avoir surproduction d'artistes, ceux-ci se retrouvent pourtant, après l'obtention du diplôme, obligatoirement engagés dans la troupe d'un théâtre de répertoire à l'intérieur de laquelle ils jouissent d'un statut protégé. Incongruïables, ils disposent d'avantages en nature, ainsi que d'un statut social très valorisé. La progression dans la profession est marquée par l'accord de titres honorifiques qui vont de celui d'« artiste émérite », puis d'« artiste du peuple », jusqu'à « artiste du peuple de l'Union Soviétique » ; titres qui honorent les acteurs tout en les encadrant. Ce fonctionnement entraîne l'existence de troupes souvent pléthoriques et rarement adaptées aux besoins réels du théâtre, et placées sous l'autorité d'un seul homme, le metteur en scène principal, qui est aussi, le plus souvent, directeur du théâtre. La personnalité de celui-ci est alors déterminante pour la qualité du travail théâtral mené et la vie du théâtre²⁵. Ces théâtres sont entièrement financés par l'Etat²⁶, et sont sous le contrôle couplé de ce dernier et du parti.

Il n'y a ainsi pas de marginalité possible pour des projets théâtraux indépendant. Le théâtre amateur (théâtres d'usine, d'université, palais de la culture municipaux), très développé, est strictement séparé du théâtre professionnel (il possède ses propres filières de formation) ; il est tout autant contrôlé que ce dernier, plus même, car il est entièrement asservi à la politique culturelle officielle. Vont certes se développer à partir des années soixante-dix et notamment pendant toute la décennie quatre-vingt des lieux parallèles investissant quelques niches protégées pour jouer un répertoire interdit ; on parle alors d'« Obotchina », ce qui

²⁵ Sur le rôle de la troupe en union Soviétique, et plus généralement en Europe de l'Est : « *la troupe fut le propre des théâtres de l'Est. Elle se constitua le plus souvent par additions successives en réunissant des membres sans affinités esthétiques communes, mais, lorsqu'une forte personnalité réussissait à asseoir ses choix et à sélectionner les comédiens, la troupe, d'une grande vitalité, s'élevait alors en véritable moteur de la vie théâtrale. Elle se constituait un style et affirmait un discours, mais, plus encore, dans une société où la plupart des entreprises collectives étaient vouées à l'échec, la troupe réhabilitait la valeur d'une communauté véritablement animée par un idéal non imposé, authentiquement admis. Ainsi à côté de très nombreuses troupes fossilisées, ... certains artistes surent convertir le temps de la coexistence de travail en qualité théâtrale indiscutable : Théâtre Starii (Cracovie), Divadlo za Branou (Prague), Théâtre Boulandra (Bucarest), Taganka », BANU, G., [1997].*

L'importance de la troupe est également très bien décrite dans le cas de l'Allemagne de l'Est Par Laure de Verdalle dans le chapitre cinq de sa thèse, où elle analyse la vie d'« Ensemble ». DE VERDALLE [2003].

²⁶ Un des premiers décrets du nouveau pouvoir soviétique intitulé « regroupement de l'Art théâtral » décide en particulier de verser une subvention d'Etat à tous les théâtres existants ; la subvention de l'art dramatique s'élève alors à 150 millions de roubles par ans répartis pour toute l'URSS, et à 370 théâtres financés pour la République de Russie.

signifie marge, mais cette dernière est plus ou moins tolérée pour autant qu'elle ne touche que des franges très réduites de la population. Ces expériences marginales et peu reconnues vont disparaître dans leur majorité avec l'effondrement du régime²⁷.

Un rôle civique et politique fondamental du théâtre : l'exemple du Théâtre de la Taganka

Dans la société soviétique, le théâtre a une fonction éminemment sociale. Il s'agit pour le régime d'éduquer les masses. Les grands spectacles sont pour cela les favoris du pouvoir. D'autant plus que la société soviétique connaît un manque généralisé de loisirs et de spectacles. Le théâtre sert également de vitrine du régime. De l'autre côté, le théâtre est un des seuls lieux de rassemblement possible, pour ressentir, penser ensemble. Toute réunion non officielle se trouve en effet sous la menace du pouvoir tandis que le théâtre est un lieu de rassemblement admis, reconnu et légitimé. La grande différence d'avec le cinéma réside peut-être dans cette co-présence réelle, dans cette communauté qui se crée des deux côtés de la salle. Le théâtre jouit ainsi d'un grand rayonnement dans la société soviétique, et il faut faire des queues immenses, parfois toute une nuit pour obtenir des places dans les plus réputés. Ce phénomène s'accroît encore plus dans les années soixantes puis soixante-dix, suite au dégel des années 50.

Cela entraîne un rôle souvent ambigu du théâtre, à la fois protégé et valorisé, tout en étant étroitement surveillé. Il n'y a officiellement pas de censure autre qu'une interdiction de publier des secrets d'Etat ou militaires. Une censure réelle bien que non explicite est pourtant bien en œuvre : elle est le fait de 1922 à 1953 du Glavrepertkom (Bureau central du répertoire), puis du ministère de la culture de l'URSS nouvellement créé. Il s'agit de procédures très compliquées, qui mettent en jeu des organes de l'Etat et du parti, ce dernier supervisant en fin de compte l'Etat et donc le ministère de la culture. Il s'agissait surtout de faire respecter les trois principes qui devaient orienter le théâtre, à savoir « partijnost' » (esprit de parti), « idejnost' » (engagement idéologique) et « narodnost' » (service du peuple). Il n'y avait que rarement d'interdiction totale d'un spectacle, mais plutôt de longues négociations portant sur la modification de telle ou telle phrase, de telle ou telle intonation ; la négociation

²⁷ Sont investis par exemple des théâtres d'université, comme celui de l'université de Moscou MGU, qui sera un des plus célèbres (si l'on peut dire), mais aussi des lieux urbains excentrés et souvent vétustes : clubs d'instituts, appartements, sous-sols récupérés, salles de maisons de la culture. Sont investis aussi écoles de théâtres ou conservatoires qui sont non publics et dont les représentations bénéficient ainsi d'un statut similaire aux répétitions. On parle de « studios » et les représentations sont souvent sous une forme très courte qui correspond à une stratégie de « guérilla urbaine », théorisée par la dramaturge réaliste et sombre Petrouchevskaja. Pour les studios les plus célèbres : Notre Maison, Théâtre Stu, Théâtre du 8^{ème} jour, Studio du Sud-Ouest, Studio l'Homme. Cf. AUTANT-MATHIEU, M.-C., [1997a].

s'exerçait également à propos du répertoire du théâtre. Les théâtres acceptaient par exemple de monter deux spectacles conseillés par le parti ainsi qu'un classique, contre l'autorisation de monter librement un spectacle de leur choix²⁸.

Le meilleur exemple, du rôle éminemment politique qu'a pu avoir le théâtre dans la société soviétique, rôle ambigu qui l'oblige à jouer au chat et à la souris avec le pouvoir, est l'exemple du théâtre de la Taganka. Il s'agit de l'expérience du Théâtre du drame et de la Comédie qui a ouvert en 1964 sous la direction du metteur en scène Iouri Lioubimov, jusqu'à la triple destitution de ce dernier de son poste, de sa nationalité et de son appartenance au parti communiste en 1984. C'est un théâtre-légende, un des centres de la vie culturelle moscovite, qui a été un des exemples de théâtre de résistance à l'est.

Son répertoire était à dominante essentiellement nationale, rassemblant de grands textes de théâtres (*Hamlet* 1971, *Les trois sœurs*, 1981), mais surtout des adaptations scéniques de prose et de poésie russes et soviétiques : *Les Dix jours qui ébranlèrent le monde*, *Boris Godounov* (1982, texte de Pouchkine), *Les vivants et les morts* (1965)²⁹, *Ecoutez ! Maïakovski* (1967 sur Maïakovski), *Pougatchev* (d'Essenine), *Crois, camarade...* (1973 sur Pouchkine). A l'opposé du réalisme socialiste, ces spectacles donnent des poètes des images d'hommes, d'artistes blessés, confrontés à l'épreuve de la guerre pour les uns, au pouvoir despotique et à la stupidité de la foule pour les autres. La Taganka alliait une conception brechtienne d'un théâtre engagé socialement et politiquement (c'est le texte de Bertold Brecht, *La bonne âme de Sétychouan* qui inaugure le théâtre en 1964), et un style très particulier qui s'oppose à l'esthétique dominante en exhibant un jeu extériorisé et des mises en scène métaphoriques, des jeux de scène dans la salle, des adresses impromptues au public. Cette troupe très unie où jouait le chanteur-poète Vladimir Vyssotski, abordait les thèmes alors limités au secret des cuisines soviétiques : la guerre, les compromissions de la vie quotidienne, les crimes staliniens, le pouvoir, la mémoire et l'imposture, la confrontation de l'individu et du pouvoir.

Dans le Moscou des années soixantes, soixante-dix où la pratique de la citoyenneté s'était extrêmement raréfiée, et où la faible ouverture des libertés permise par le dégel disparaissant peu à peu, le théâtre de la Taganka offrait à son public une expérience unique, de vie et de pensée collectives, de courage civique. Tous les spectacles étaient précisément

²⁸ Pour une description très précise des rouages de la censure à l'époque soviétique : BEUMERS, B., [1994].

²⁹ Spectacle sur le thème de la guerre, composé de journaux intimes, de lettres, de vers écrits par de jeunes hommes ayant vécu les hostilités et dont beaucoup sont morts, avec en contre-point les œuvres de leurs aînés, les poètes V. Maïakovski, N. Asseiev, K. Simonov, B. Pasternak...

destinés au public et « conçus » avec lui, ils le provoquaient, l'appelaient, le questionnaient (à l'image de la dernière réplique de *Boris Godounov* d'après Pouchkine, interdit en 1982 : « Pourquoi vous taisez-vous ? »). Salle comble tous les soirs, avec des queues gigantesques pour avoir des places ; Georges Barnu, rapproche ce qui se passait à la Taganka des communautés effervescentes de Durkheim ; ces communautés animées par des projets communs et prêtes à s'engager dans leur réalisation rapide, communautés où l'individu s'abandonne momentanément au groupe mais qui ont une durée d'existence limitée, car l'ébullition épuise les membres du groupe : « *C'est des épousailles de l'accomplissement esthétique et du courage civique que surgissait l'impact du théâtre (...). Le public souhaitait entendre collectivement ce que les médias et les discours taisaient toujours* »³⁰. La Taganka jouant un rôle de conscience politique et morale de la société, y aller s'apparentait à un acte civique. En soulignant ce « *torrent d'énergie salvatrice déversé depuis la scène* », le critique russe Boris Zigerman s'écriait en 1989 : « *Dans quel état serions-nous sortis de la période de « stagnation », s'il n'y avait pas eu la Taganka ?* »³¹.

Cette résistance entraînait de rudes conflits, pour faire accepter des spectacles par la censure, spectacles alors souvent mutilés, et faire reculer les limites permises. De nombreux spectacles furent interdits. En même temps cette résistance n'était pas dénuée d'ambiguïtés, car il fallait bien connaître les rouages du pouvoir. Dissident « autorisé », Lioubimov sera décoré en 1977 de l'ordre du drapeau rouge à titre civil, avant en 1983 de rompre de nouveau, et d'être finalement licencié de son poste de directeur du théâtre en 1984. Un exemple du jeu constant avec le pouvoir auquel obligeait cette orientation politique du théâtre est cette lettre marquante de Iouri Lioubimov à Léonide Brejnev pour se justifier, alors qu'une nouvelle escalade de terreur politique à Moscou (au plus fort des événements de Tchécoslovaquie) menaçait son théâtre :

Lettre à Léonide Brejnev de Iouri Lioubimov, datation imprécise, fin 1968-début 1969³²
« Le Théâtre de la Taganka est un théâtre politique. Il a été conçu ainsi. Il est devenu tel. Et nous, c'est-à-dire moi en tant que directeur artistique, et tout le collectif d'acteurs, nous situons l'essentiel de notre tâche dans l'affirmation active et rationnelle, par les moyens de l'art, des idéaux lumineux du communisme, dans la défense de la ligne politique de notre parti et dans un combat impitoyable dans ce qui gêne la société soviétique. L'esprit de parti en art n'est pas une phrase, un slogan pour notre théâtre, mais une vérité vitale, sans laquelle, nous les artistes de la Taganka, nous ne concevons ni l'art, ni notre existence dans l'art.

³⁰ BANU, G., [1997].

³¹ PICON-VALLIN, B., [1997], p.11.

³² PICON-VALLIN, B., [1997], p.404.

Le répertoire du théâtre tient compte au plus près des exigences du monde contemporain. Dans les spectacles les plus chers à notre collectif – *Les dix jours qui ébranlèrent le monde*, *Les Vivants et les Morts*, *Ecoutez ! Maïakovski*, *La Bonne Ame de Sé-Tchouan*, *La Vie de Galilée*, *Pougatchev* -, le théâtre défend les traditions révolutionnaires, épingle le petit bourgeois, combat le vide spirituel et routinier, prône une attitude active et politiquement consciente à l'égard de la vie.

Avant de rencontrer le spectateur de masse, tous ces spectacles ont été discutés et acceptés par les organes du parti et de l'Etat responsables des activités culturelles. Le théâtre a écouté attentivement leurs remarques et leurs propositions [...].

Nous sommes fiers du fait que, dans plusieurs spectacles, nous avons traité un thème aigu essentiel au parti, comme la lutte contre les conséquences nuisibles du « culte de la personnalité ». Mais on nous dit que ce n'est pas actuel, que le XXème congrès du parti appartient à un passé lointain, que tous les problèmes sont, en ce domaine, depuis longtemps résolus. Nous considérons qu'il est de notre devoir de membres du parti de nous élever contre toute « chinoiserie », contre toute pensée dogmatique, et de défendre le style et les traditions léninistes. Mais on nous dit que ce n'est pas actuel, que nous n'avons pas à nous en mêler. Nous combattons les fonctionnaires et les bureaucrates, nous défendons les principes bolchevistes, nous pensons sur scène et nous voulons que toute la salle pense. Mais on nous dit que c'est là s'éloigner des positions du parti. Nous avons l'impression que le théâtre de la Taganka est critiqué à partir de positions qui sont difficiles à relier au programme du PCUS, aux décisions du XXIIIe Congrès [...].

Ils ne comprennent pas que l'art soviétique a déjà dépassé l'horizon étroit de leur mode de pensée et qu'il est impossible de résoudre des problèmes sociaux en prétendant qu'ils n'existent pas. A mon avis, le caractère qu'a pris aujourd'hui la critique du Théâtre de la Taganka témoigne de la vitalité et de l'activité de ceux qui tentent de faire revenir les soviétiques à un ordre ancien ».

Où trouver manifestation plus probante d'un théâtre avant tout politique ?

B. Aujourd'hui, une apparente stabilité de l'institution qui cache mal une crise profonde

Depuis la désagrégation de l'Union Soviétique et le changement de régime qu'elle a entraîné (et dès avant sous l'effet de la Perestroïka), la société russe a connu quinze ans de bouleversements extrêmement violents et cela que ce soit politiquement, économiquement, socialement, ou encore pourrait-on dire culturellement. Curieusement, l'institution théâtrale, contrairement par exemple au cinéma, qui a vu l'ensemble de ses studios fermer et l'industrie cinématographique russe disparaître presque totalement, semble être restée telle quelle : ses structures de formation sont restées les mêmes, les théâtres de répertoire continuent à fonctionner pareillement, seuls un ou deux ont dû fermer tandis que l'Union des Gens de Théâtre continue à superviser la vie théâtrale du pays.

Pourtant à y regarder de plus près, les changements sont nombreux et profonds. C'est peut-être d'abord idéologiquement que le théâtre a le plus perdu. Quand on a pu voir, notamment avec l'exemple de la Taganka ce que le théâtre a pu représenter pour la société soviétique, on s'aperçoit que la rupture est grande. Il n'est plus question pour le théâtre d'éduquer les masses et l'on se méfie au contraire de toute collusion entre l'art et la politique. Avec le développement des médias, des journaux, et surtout de la télévision, le théâtre a perdu le monopole qu'il détenait de la réflexion et de la parole sur ce qui se passait dans le pays, et encore plus dans le monde (que sont les deux cents spectateurs d'une pièce de théâtre, face aux plusieurs millions d'une émission de télévision ?). La seule fonction qui reste au théâtre est alors de divertir comme il le peut, car là aussi, il a du mal à rivaliser avec la télévision.

Ce changement de valeur est accompagné par un changement décisif du public des théâtres. Les bouleversements sociaux en Russie ont favorisé l'émergence de couches nouvelles qui fréquentent les théâtres en attendant quelque chose de très différent de ce qu'a pu demander le public précédent : il s'agit de ceux qu'on appelle les « nouveaux riches » qui se sont fantastiquement enrichis lors de la perestroïka ou surtout dans les affaires pendant la « transition » des années quatre-vingt-dix. A l'inverse, les « intellectuel », émigrés ou réprimés sont peu nombreux, tandis qu'une classe moyenne peine à se former. C'est un public qui vient chercher au théâtre des divertissements et oublier les problèmes du pays. Les théâtres rencontrent également de grandes difficultés économiques car ils sont de moins en moins protégés du marché.

B1. La difficile adaptation à l'économie de marché : diversification très relative et commercialisation.

Avec la débâcle économique, l'Etat dans l'impossibilité de subventionner les dépenses culturelles réduit drastiquement le financement de l'art dramatique. Cela a aussi correspondu paradoxalement à une demande des gens de théâtre de réduire la tutelle et donc le contrôle auquel ils étaient soumis. L'Etat ne subventionne ainsi plus que 25 théâtres sur les 370 financés du temps de la RSFSR. Les autres, dans leur majorité, sont obligés de passer contrat avec les municipalités, qui sont autorisées à consacrer 6% de leur budget municipal à la culture. Ceux qui le peuvent recherchent des sponsors privés, comme le fait même le théâtre d'art, le MKhAT, dont la mise en scène d'*Une possible rencontre* par Dolgatchov en 1993 a été subventionnée par une entreprise américaine, Computrade USA.

Afin de survivre, la plupart des théâtres louent une partie de leurs locaux (locaux qui pourtant ne leur appartiennent pas puisque les bâtiments culturels sont restés propriété d'Etat) à des banques, des restaurants, des bureaux de change, des salles de jeux, ou louent même leur salle de spectacles à des discothèques ou à des « spectacles d'entreprise ». Ces derniers sont apparus grâce à une loi autorisant les entreprises à réinvestir 2% (non imposables) de leurs bénéfices dans la culture. Il s'agit de projets théâtraux à gros budgets, qui rassemblent le temps d'un spectacle - le plus souvent de mauvaise qualité - si possible des vedettes, dans le but de faire un maximum de bénéfices.

Face à la baisse de leur fréquentation tout au long des années quatre-vingt dix, Les théâtres sont également obligés de chercher avant tout à faire des entrées et à remplir leurs caisses. Cela influe sur le répertoire où n'apparaissent plus que des classique, Tchekhov, Ostrovski ou Shakespeare, ou des comédies de boulevard (il est amusant de noter que ce sont essentiellement des pièces françaises d'auteurs inconnus ici). Il n'est fait aucune place à l'expérimentation ou à la mise en scène de pièces contemporaines, commercialement trop risquées pour le théâtre.

Quelques personnes cherchent à mener des expériences autres dans des lieux libres, mais cela reste longtemps très confidentiel avec très peu d'écho dans le grand public, comme l'Atelier Théâtre de Fomenko, ou la troupe de Vassiliev.

En 1992, un décret a pourtant légitimé les théâtres municipaux, les studios, les théâtres indépendants et donné une base juridique aux relations entre les théâtres et l'institution, mais cela a surtout favorisé les projets commerciaux indépendants.

B2. Crise dans le fonctionnement interne des théâtres de répertoire

Malgré les apparences, le fonctionnement interne des théâtres de répertoire est également touché. C'est d'abord un certain prestige dont jouissaient ces institutions importantes qu'ont pu être les théâtres de répertoire, qu'ils ont perdu. Les plus célèbres d'entre eux ont connu des scissions qui se sont souvent déroulées dans des atmosphères mesquines, comme le MKhAT, en 1987, le théâtre de la Taganka en 1993 ou encore l'ancien théâtre Ermolova, tandis qu'à Saint Pétersbourg un scandale sans précédent secouait le Théâtre du Drame Pouchkine (aujourd'hui théâtre impérial Alexandrinski) au bout duquel la troupe réussit à chasser le directeur de son poste.

C'est surtout le vieillissement du personnel et particulièrement celui des directeurs de théâtre qui est dénoncé ; ces derniers ne bénéficiant d'aucune retraite correcte s'ils quittent

leur poste, s'en vont le plus tard possible. La plupart ont ainsi dans les soixante, soixante-dix, voire quatre-vingt dix ans, ce qui met en doute leur capacité réelle à gérer une institution aussi lourde que le sont les théâtres : en témoigne la dramaturge Ekaterina Narchi³³ : « (...) *ces hommes de théâtre, dont il n'est déjà plus possible de faire changer la conception du théâtre ou de quoi que ce soit. Malheureusement beaucoup d'entre eux aujourd'hui dirigent réellement les théâtres russes. Et cela se passe comme ça parce qu'en Russie il n'y a pas de bon système de retraite. Et ces gens n'ont vraiment nulle part où aller. C'est-à-dire que s'ils abandonnent leur poste dans le théâtre, leur poste de directeur, de metteur en scène principal, ou quelque chose d'analogue, ils seront condamnés à une existence de misère. Et pour cela, c'est humain, c'est parfaitement compréhensible, ils se cramponnent à leur siège, mais ils ont déjà autour de 70 ans, 80 ans ; parfois ils ont réellement été dans le passé des dramaturges remarquables, seulement maintenant, ils ne sont déjà plus..... C'est véridique. Voilà, je pense que leur conception du théâtre nous ne la ferons pas bouger d'un pouce, ils nous haïssent comme tout ce qui est nouveau et qui les met en danger, voilà. Mais malheureusement, ils sont condamnés. Cela ne me réjouit pas du tout, je préférerais bien sûr qu'on leur donne à tous de bonnes retraites, quelques postes honorifiques, pour qu'ils restent dans les conseils de surveillance des théâtres ou bien ».*

La situation est aussi très difficile pour les acteurs qui touchent, comme du temps de l'union soviétique, des salaires très bas et devenus insuffisants pour vivre dans la nouvelle société russe. Le salaire moyen d'un comédien russe est ainsi de 150 dollars par mois; il peut, certes, fortement varier selon le théâtre, le nombre de représentations auxquelles participe l'acteur et son statut : ancienneté, type de rôles, et éventuellement titre honorifique : « artiste du peuple »... Ainsi parmi les comédiens interrogés dans mon enquête, on peut citer une comédienne de 50 ans, actrice depuis 25 ans au théâtre Stanislavski, mais qui joue dans seulement trois à quatre représentations par mois et touche 5000 roubles³⁴ par mois. Elle pense que, dans son théâtre, on peut facilement gagner jusqu'à 20000 roubles si l'on joue beaucoup, et peut-être plus si l'on est « artiste du Peuple »³⁵. Une comédienne du même théâtre mais qui y est depuis moins longtemps et qui joue dans encore moins de spectacles (une, deux ou trois représentations par mois), touche 3500 roubles. Enfin une jeune actrice au Théâtre du Jeune Spectateur (elle fait partie de la promotion 2002 du GITIS), avec une occupation normale, touche mensuellement 100 dollars.

Il est donc quasiment impossible de vivre avec le seul revenu du théâtre. Ceux qui le peuvent, tournent à la télévision ou même au cinéma, deux secteurs qui offrent de très bons

³³ Entretien du 6 avril 2005 avec Ekaterina Narchi.

³⁴ Cours 2005 : 1 euro = 35 roubles.

³⁵ Titre honorifique, voir chapitre 1, A2b.

salaires, ou même exercent parallèlement de tout autres métiers. Seulement cela se concilie mal avec les emplois du temps parfois très chargés des théâtres, et il faut un directeur artistique conciliant pour pouvoir mener de front deux activités ou plus. C'est une source importante de conflits dans les théâtre, et beaucoup de jeunes comédiens hésitent à la fin de leur scolarité à entrer dans la troupe d'un théâtre de répertoire, tentés plutôt par des aventures indépendantes, dans les « théâtres d'entreprise », au cinéma ou à la télévision.

On peut remarquer ainsi une dégradation assez générale de l'ambiance de troupe dans les théâtres de répertoires, due à l'importance des intrigues, pour obtenir des rôles, mais aussi surtout au changement plus général de système économique et social, qui atteint le cœur même du collectif de travail. En témoigne avec force le récit de Tatiana Maist, 50 ans, une des actrices les plus anciennes de la troupe du théâtre Stanislavski, qui déplore les changements survenus dans « son » théâtre : *« Quand je suis arrivée en 78 dans le théâtre, on a été deux à entrer. Et nous, voilà, comme des petits oiseaux, on nous protégeait, on répondait de nous. Maintenant, Volodia Mirzoiev, s, quelqu'un de responsable, quelqu'un de sérieux, mais voilà il a pris 10 personnes ; c'est déjà une autre relation. En principe, il a été dit à ces personnes : je ne suis pas responsable de vous. Vous devez vous débrouiller pour vivre tout seuls. Voilà, notre vie est déjà devenue capitaliste. Et moi, Anatoli Vassiliev à l'époque, au contraire, quand il y avait entre nous quelques, quelques piques, il ne me disait pas : « Va-t'en d'ici, va-t'en » ; il me disait : « Je t'ai pris, et je réponds de toi ». Et il était très affecté quand avec moi se déroulaient tous ces petits cataclysmes. Mais maintenant, c'est déjà le capitalisme : « Voilà je vous ai pris, c'est tout. Réjouissez-vous d'être dans un théâtre Moscovite. Et après, essayez de vivre comme vous voulez. » Nous avions un internat, et nous savions qu'après une, je ne sais pas, disons une vingtaine d'années dans le théâtre, nous attendait un appartement. Maintenant les jeunes, c'est fini, plus aucun appartement ne brille derrière le théâtre. Ils ne le recevront pas. Et je pense : « Mon dieu, les pauvres. On est passé à un capitalisme sévère ». Et eux, ils ne sont pas comme nous. Nous, quand nous étions jeunes, après les répétitions nous allions au buffet, on descendait tous et on se mettait à boire du café jusqu'à perdre conscience, discuter, bavarder ; parce que en principe à l'époque la paie était de... combien, 120 roubles, et pour nous c'était normal, c'était normal. Mais maintenant, les jeunes... ce n'est plus possible de vivre avec ça, et à cause de cela, ils sont toujours en train de courir. Ils sont toujours en train de chercher quelque part, quelque chose ; c'est une autre vie bien sûr, plus dure. Mais ils le vivent bien, ils trouvent ça absolument normal. Ils ne sont pas pris de panique. Bien que, bien sûr, quand Volodia est parti [allusion au départ du metteur en scène Vladimir Mirzoev du théâtre Stanislavski], les premiers temps, ils ont accusé le coup, ... Ils avaient cru que c'était bon, que voilà, il les avait pris et que*

*maintenant c'était tout, ils allaient vivre ensemble. Mais non. ... Et personne n'est coupable de cela. Pas de coupables. »*³⁶

Plus violent, le témoignage de Diana Rakhimova, actrice dans le même théâtre, traduit l'importance des intrigues dans la vie du théâtre : *« Partout j'étais actrice principale, parce que j'étais jeune, j'étais forte, et avant les règles étaient différentes. Il y avait certaines règles centrales, et elles fonctionnaient. Mais maintenant, pour autant que nous vivons dans une époque sans règles, cette absence de règles inscrit sa marque dans toutes les autres organisations, et dans le théâtre également. Voilà par exemple, il y a très peu de temps, dans notre théâtre, je me suis glissée dans un spectacle très dur, très long. D'urgence. En deux jours. Grand texte. Parce que l'actrice principale était tombée malade. Or elle se trouve être l'amie du directeur. Voilà tant qu'elle était malade, j'ai-je jouais. Elle est revenue et elle a dit : « dégage ». Alors que selon les lois du théâtre, depuis mon entrée, nous aurions dû jouer le rôle ensemble, en alternance (...)»*³⁷

La jeune actrice Elena Morosova (28 ans), dont le parcours professionnel est très brillant mais qui est restée indépendante, décrit aussi avec beaucoup de violence ce qui se passe dans les théâtres : *« Que meurent les théâtres pourris... je ne vais pas dire lesquels concrètement, parce que sûrement, dans chaque théâtre que je peux nommer il y a de bons spectacles, un seul, mais au moins un bon spectacle... Parce que je suis simplement contre ce qui, je suis contre ce qui tue le théâtre. Et tuent le théâtre... les intrigues, la haine, la méchanceté, en fait ce qui tue l'amour, tue aussi l'art. (...) C'est horrible, horrible ce qui se passe dans les théâtres. Dans nos théâtres moscovites, c'est vraiment terrifiant. C'est de beaucoup plus terrifiant que ce qui se passe dans cette cave en question avec les boîtes en carton*³⁸*.... tu sais en quoi c'est pire ? parce que là, là tu.... et ils te laissent ... à la fin. Mais là-bas ils ne te lâchent pas. Là-bas,te ... pour qu'après toute la vie tu sois boiteuse et que tu vives. Et ainsi je suis pour que tout cela meure. Je ne veux pas que cela survive. »*³⁹

B3. Le regard pessimiste des acteurs : la fin d'une époque théâtrale ?

La fin d'une époque théâtrale est le titre du livre sorti cette année, et écrit par une critique de théâtre reconnue, Marina Davidova, sous l'égide de l'association du Masque d'or, festival national de théâtre⁴⁰. Cela correspond à l'idée partagée par beaucoup de gens de

³⁶ Entretien du 10 mars 2005 avec Tatiana Maïst.

³⁷ Entretien du 5 avril 2005 avec Diana Rakhimova.

³⁸ Allusion au spectacle de Teatr.doc sur les émigrés moldaves dans les marchés de Moscou : *la guerre des moldaves pour la boîte en carton*.

³⁹ Entretien du 2 mars 2005 avec Elena Morosova.

⁴⁰ DAVIDOVA, M., [2005].

théâtre comme par les spécialistes de la question⁴¹, que le théâtre russe, qui a été remarquable dans les années 60 à 80 est en train de mourir. La première partie de son livre intitulée "Tendances" se termine ainsi : *« Nous vivons à la fin d'une époque théâtrale admirable. Nous sommes devenus les témoins de son déclin. Il nous reste à nous consoler du fait que les déclin se révèlent parfois étonnamment beaux »*. C'est souvent l'idée générale que le fonctionnement de l'institution théâtral est devenu trop lourd, trop commercial, qu'il y a trop de théâtres et pas assez de qualité, trop d'intrigues et de corruption pour s'occuper d'art.

Baisse de qualité du répertoire ?

Un phénomène symptomatique de cette impression de crise du théâtre, est le nombre de gens de théâtre qui me disent ne plus y aller. Il en est ainsi par exemple de la dramaturge Ekaterina Narchi : *« Est-ce que je vais au théâtre ? Je vais extrêmement rarement au théâtre. C'est-à-dire que si quelques-uns de mes amis de tous côtés me disent : « Oui, c'est un bon spectacle, la mise en scène est bonne, les acteurs sont formidables », alors seulement là j'y vais. J'ai, j'ai peur de voir cette médiocrité, repoussante, qui m'afflige. »*⁴². L'actrice du théâtre Stanislavski Diana Rakhimova exprime la même méfiance : *« je ne peux juger, car j'ai vu encore peu de choses justement dans les autres théâtres. Parce qu'au début j'étais d'accord pour y aller, mais je découvre un niveau artistique très bas, je m'ennuie. Cela ne m'intéresse pas parce que il n'y a pas rien d'élevé ni dans le travail des acteurs, ni dans celui du metteur en scène. Peut-être qu'il y a de bons choix de pièces, des classiques intéressants, ou bien des dramaturges. Mais c'est mal fait. Et regarder cela me repousse. Parce que, en principe, pour la plupart, on pourrait faire bien. Je suis habituée à un travail de qualité. J'ai étudié avec des professeurs de qualité au MKhAT... »*⁴³.

En fait, c'est peut-être plutôt la perte d'unité dans la qualité des théâtres, qui fait que le niveau artistique dépend beaucoup des spectacles ; cela brouille d'autant plus les possibilités d'évaluation générale de la qualité du répertoire d'un théâtre. La position de Serguei Pestrikov, ingénieur lumière et metteur en scène de théâtre amateur, est sur ce point très révélatrice : *« Des scènes, des théâtres ? En principe, vous comprenez, il peut y avoir des spectacles qui sont simplement invités ; ou alors disons, il peut y avoir un mauvais théâtre, mais dedans un bon spectacle. Ou alors disons un théâtre moyen, mais dedans il y a deux ou trois*

⁴¹ Béatrice Picon-Vallin, directrice du laboratoire du CNRS en art du spectacle, spécialiste de la Russie, décrit ainsi le présent des théâtres de répertoire : « grands dinosaures souvent sclérosés, apathiques ». PICON-VALLIN, B., [2000].

⁴² Entretien du 6 avril 2005 avec Ekaterina Narchi.

⁴³ Entretien du 5 avril 2005 avec Diana Rakhimova.

spectacles très bons»⁴⁴. Il cite alors ce qu'il apprécie : les metteurs en scène Fomenko, Tabakov et Mirsoev, quelques spectacles du théâtre Stanislavski, *Le Maître et Marguerite* d'Aldonine, quelques spectacles du théâtre Satirikon, un spectacle au théâtre Pouchkine. Il fréquente de préférence les festivals.

Perte d'actualité du théâtre

Les professionnels dénoncent surtout le fait que le théâtre ne soit plus en prise avec l'actualité de la société contemporaine. Cela se traduit dans le répertoire des théâtres, qui les fait se détourner de thèmes actuels comme l'explique la dramaturge Elena Issaeva : « *ce par quoi Teatr.doc se différencie de tout ce qui existe dans le paysage théâtral en Russie, c'est, en premier, parce que ce théâtre a une orientation sociale obligatoire, et cela il n'y en a presque pas d'autres ainsi, je pense même pas du tout. Parce que le reste, les théâtres de répertoire en général, et les théâtres d'entreprise, ils sont tous dirigés vers un objectif principal qui est d'attirer le public, vers l'argent. Il faut qu'il y ait absolument un show, ou une distraction, ou 100% de succès pour la recette ; pour cela ils ne peuvent se permettre ni l'expérimentation, ni quelque chose de proche du psychodrame (...). C'est soit 100% de classique: les trois Sœurs de Tchekhov, ce qui est parfaitement compréhensible, tous viendront; ceux qui ne veulent pas venir pour Tchekhov, viendront pour Shakespeare, « le Songe d'une nuit d'été »; qui ne veut pas Shakespeare ira à « Dvoryanin-Meschanin* »⁴⁵. Soit, pour dire vite, ils se fondent sur la comédie, qui doit faire absolument rire. Les thèmes sociaux, ne sont presque jamais choisis. La dramaturgie contemporaine, ça ne les concerne pas non plus »⁴⁶.

Pour la critique Maria Davidova, dans son livre *La fin d'une époque théâtrale*, cette perte d'actualité représente un point essentiel de la crise du théâtre : « *On peut dire que nous possédons aujourd'hui le public le plus asocial et le théâtre le plus asocial de toute l'Europe (...). Le théâtre russe (...) est devenu à la fin du XXème siècle étonnamment inactuel et non contemporain. Le goût, l'odeur, la facture même de la vie contemporaine, dans son orientation magistrale, il ne le connaissait pas et ne voulait pas le connaître (...). La scène russe a pour sa plus grande partie perdue le lien avec la réalité. Elle s'intéresse rarement à la vie des contemporains. Encore plus rarement aux problèmes de la société. Elle n'entreprend presque pas de tentative de transposer une œuvre classique de nos jours (qui est devenu le Hamlet de notre temps ?*⁴⁷). Un artiste particulier peut se le permettre,

⁴⁴ Entretien du 15 mars 2005 avec Sergueï Pestrikov.

⁴⁵ Adaptation du *Bourgeois gentilhomme* de Molière.

⁴⁶ Entretien du 16 mars 2005 avec Elena Issaeva.

⁴⁷ Allusion à l'interprétation célèbre d'*Hamlet* par V. Vissotsky à la Taganka dans les années 70.

mais le théâtre dans son ensemble, tout de même pas. Dans ses hautes sphères, il est certes, resté un art. Mais d'être un art actuel, visiblement, il a arrêté ».

C'est en fait une inquiétude assez générale, comme en témoignent les nombreux débats portant sur ce thème ; ils sont surtout le fait de personnes qui seraient favorables à l'ouverture d'espaces libres de création et critiquent le refus de la nouveauté des théâtres institutionnels. Ainsi pendant le festival « Nouveau Drame » en septembre 2004 à Saint-Petersbourg, a été organisé un débat intitulé « La peur devant la réalité ». C'est la fermeture du champ théâtral à des expériences « plus actuelles » qu'ils déplorent. On oppose un théâtre « mort » à un théâtre « vivant » qui tarde à se faire voir.

B4. Des difficultés parallèles dans les autres sphères de la culture

Les critiques que reçoit le théâtre, notamment celle d'ignorer la réalité sociale, sont également adressées aux autres sphères de la culture, en particulier au cinéma et à la télévision. Tandis que le théâtre touche 3 à 4 millions de spectateurs, ces derniers en disposent de 120 millions. Contrairement au théâtre, l'industrie cinématographique s'est totalement effondrée à la chute du régime et, depuis quelques années, elle se reconstruit. Mais elle produit encore peu de choses en dehors de quelques films à gros budgets et à grand spectacle (cette année sont sortis *Patrouille de nuit* et *La passe turque*). Les producteurs qui exercent leur contrôle sur cette industrie privilégient les thèmes patriotiques.

Vitalii Manskii, réalisateur de cinéma constate qu'« *Aujourd'hui toutes les chaînes de télévision se sont jetées sur la production de films documentaires. Mais il n'y a pas un seul film sur la vie réelle : on traîne dans les années 30, 40, 60, dans le meilleur des cas dans les années 70. Les années 80 sont déjà considérées par les clients publics comme une intrusion dans la réalité, zone dangereuse pour la discussion* »⁴⁸. Un exemple confirme cette frilosité de la télévision : une tentative de produire une vraie série documentaire sur la police a rapidement été arrêtée par la chaîne malgré le succès des premiers épisodes. En ce moment on peut suivre sur le petit écran une fausse série documentaire : elle se présente comme un documentaire, mais est jouée par des acteurs. L'importance des séries sur le banditisme et la mafia témoigne du même souci de ne montrer du réel au mieux qu'une vision stéréotypée. Ce n'est pas le lancement, cette année, par la chaîne nationale NTV, de la série *le KGB en smoking* qui ouvrira la controverse.

⁴⁸ 21 septembre 2004, Saint-Petersbourg, « La peur devant la réalité », discussion dirigée par G. Zaslavski, V. Manskii, avec Danil Dondouriel, Marina Dmitrevskaia, Oleg Chichkine, Edouard Boyakov, Boris Khlebnikov et Shtefan Chmitke. Discussion dans le cadre des jours du cinéma du programme spécial du festival "Nouveau Drame". Publié dans *Isskoustvo Kino*, mai 2005.

« Pourquoi d'abord la télévision, écran public, veut-elle substituer à la réalité l'irréalité ? » s'étonne V.Manskii.

David Donduril, sociologue du cinéma se pose une question analogue : « à la télévision, il n'y a effectivement pas la réalité. Cela se voit dans les séries, dans les films, cela se voit en pratique dans les nouvelles, qui sont incroyablement censurées de tous côtés et pas seulement du côté du Kremlin. Elles sont censurées, à mon avis, avant tout par le point de vue des auteurs et leurs stéréotypes. En ce qui concerne les films, j'aimerais trouver la réponse à cette question : pourquoi est-ce qu'aujourd'hui, comme jamais, il y a un tel rejaillissement rétro ? La majorité écrasante des films, comme déjà l'année dernière, c'est du rétro. C'est-à-dire qu'on parle des années 50, 70, et même 30, mais pas de l'année 2004. Pourtant il ne se passe pas rien. Le pays se trouve dans une crise de système colossale, de l'économie à la morale.»⁴⁹

C. Un champ en plein questionnement et peut-être déjà en début de recomposition.

C'est justement quand on tire l'alarme, qu'en fait, déjà, les choses sont en train de changer. Le débat est en effet aujourd'hui très important dans le milieu du théâtre russe, où l'on s'interroge sur le présent et surtout sur l'avenir du théâtre national. La commande par l'association du " Masque d'or", grand festival national de théâtre, d'un livre auprès de la critique M. Davidova pour faire le bilan de l'institution théâtrale russe aujourd'hui est à ce titre révélateur.

Cette année particulièrement, le débat s'est centré sur un projet gouvernemental de réforme administrative qui risque de toucher profondément le théâtre russe (au même titre que toutes les administrations publiques). Les oppositions et contradictions qui surgissent au cours du débat révèlent toute l'importance et les enjeux de la réflexion sur le théâtre aujourd'hui.

C1. Des oppositions structurantes qui ressortent dans le débat autour de la « réforme du théâtre »⁵⁰.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ A propos des volontés précédentes de changement restées sans suite : le congrès de 1997 a statué sur la sauvegarde de tous les théâtres dont la suppression reviendrait à mettre au chômage de nombreux artistes: « la Russie tient à ces derniers « collectifs » que sont les grandes troupes permanentes. Elle sait surtout que, une fois dilapidé, ce patrimoine exceptionnel ne sera jamais reconstitué ». En mars 1999, un nouveau congrès : « Forum du théâtre au temps des changements ». Trois textes adressés aux pouvoirs nationaux et locaux manifestent la ferme volonté de conserver un système tout en le refondant en fonction du contexte actuel, avec l'aide juridique et financière des pouvoirs publics. Ils réclament des lois pour assainir et rendre plus transparente la vie théâtrale (loi sur l'impôt, le mécénat, la juridiction sociale, la gratuité de la formation), revendiquent une exception culturelle pour les théâtres d'art et de plus grands investissements financiers de la part de l'Etat. Ils restent lettre morte sauf un décret qui légalise la location des bâtiments, activité jusque là pratiquée dans l'illégalité.

Ce que dans le milieu du théâtre on nomme la « réforme du théâtre », concerne officiellement un « projet gouvernemental de reconstruction de la sphère budgétaire ». Il s'agit d'une réforme administrative, qui doit toucher l'ensemble des administrations publiques et les différentes sphères du budget. Or les théâtres depuis la loi de 1995 sur les organisations non commerciales ont le statut d'administration culturelle. Sont donc concernées en même temps que les théâtres, les bibliothèques, musées, salles de concerts, institutions scolaires, et de santé. Il s'agit de remettre de la transparence dans l'utilisation des financements de l'Etat et très concrètement, cela risque de se traduire par la fermeture de nombreux théâtres.

Selon les dires du directeur de l'agence fédérale à la culture et à la cinématographie (ministère de la culture de la Fédération de Russie), Mikhaïl Shvydkoï, il s'agit, en ce qui concerne les théâtres, d'alléger une institution trop lourde, que l'Etat ne peut plus subventionner. Cela correspond à la volonté de ne plus subventionner les théâtres que sur leurs résultats : *« Nous payons les théâtres pour leur existence. Par pour ce qu'ils font, pas pour le public qui y va, pour la qualité du répertoire, mais parce qu'ils existent. On a ouvert toujours de nouveaux et de nouveaux théâtres, et combien il y en a à Moscou, personne ne le sait vraiment, et combien il y en a à Saint-Petersbourg, personne non plus ne le sait exactement, et chacun a son auditoire... L'Etat peut-il maintenir tout cela dans l'état actuel ? Je pense que non »*. Il s'agit aussi de séparer les fonctions de directeur du théâtre et de directeur artistique, trop souvent confondues, afin de rendre plus facile le turn-over des premiers : *« Enfin, pourquoi élit-on chez nous le président du pays pour quatre ans, tandis que l'on nomme les directeurs de théâtre à vie ? Comme à l'époque soviétique, dans la culture, tous attendent la mort naturelle »*⁵¹. Il ne s'agit pourtant pas d'aller contre le système des théâtres de répertoire, qui est reconnu comme une institution importante : *« Le théâtre a toujours été une administration nationale, il a toujours été, pour ainsi dire "un monument". Une troupe énorme, de nombreux acteurs, un remplacement des générations très difficiles dans la troupe. Aujourd'hui le théâtre remplit également une fonction sociale, parce que les artistes du Peuple d'un certain âge ne peuvent pas vivre avec une retraite de*

Un texte est adressé à la communauté théâtrale : *« En conservant le système théâtral de notre pays, nous devons créer les conditions de son développement et de son amélioration. Il ne s'agit pas seulement de principes d'organisation, mais bien d'un changement de mentalité chez les créateurs du théâtre. Si nous exigeons que le pouvoir soit attentif à notre travail, à nos problèmes, nous devons nous aussi nous adapter à de nouvelles conditions de travail. Le problème d'un collectif qui a épuisé ses idées artistiques et cessé d'être nécessaire à son spectateur doit préoccuper d'avantage les gens de théâtre que les bureaux du ministère. La mobilité, la suppression des postes superflus, l'ouverture de studios consacrés à la création et à la recherche ne sont pas des utopies. Les règles de la nouvelle vie du théâtre doivent être inscrites dans la loi. C'est la seule voie efficace »*. Archives de l'union des gens de théâtre (STD), Moscou.

⁵¹ *Novye Izvestia*, 23 novembre 2004, interview de Mikhaïl Chvydkoï par Mikhaïl Malikhin, *« Il n'y aura pas de censure »*.

2000 roubles. Les théâtres les maintiennent et ils font bien, à mon avis, en les aidant à survivre sur le plan matériel »⁵².

Cela devrait se marquer dans les faits par une différenciation entre les différents théâtres. Ainsi les théâtres les plus reconnus – quinze au maximum – vont garder le statut d'administration d'Etat, il s'agit des théâtres Bolchoï, Malyi, Marinskii, Alexandrovskii, MKhAT, Vakhtangovskii, BDT (Grand Théâtre Dramatique de Saint-Pétersbourg). Selon les mots de Mikhaïl Shvydkoï, il s'agit de ceux « *qui constituent le fondement de la culture théâtrale russe (...) ce sont des institutions nationales, sans lesquelles le théâtre russe n'existe pas* »⁵³. L'administration de ces théâtres va tout de même connaître des modifications. Est ainsi proposée la création d'un conseil de patronage qui contrôlera l'utilisation des fonds de l'Etat dans chaque théâtre (un tel conseil existe aujourd'hui seulement au Théâtre Bolchoï, et il rassemble des représentants du pouvoir d'Etat, de la société, et du grand commerce), planifiera le développement du théâtre, ainsi que la structure des dépenses. Contrairement à ce qui se passait précédemment, en tant qu'administration rentrant entièrement dans le budget de l'Etat, tous les revenus de ces théâtres reviendront au Trésor pour être redistribués ensuite. L'Etat devrait en contrepartie s'engager à assurer dans ces théâtres des salaires convenables au personnel.

« *Mais il y a des théâtres qui doivent démontrer leur droit à recevoir l'argent d l'Etat* ». Les autres théâtres travailleront dans un régime de contrat avec l'Etat, et pour cela devront choisir entre les deux formes suivantes :

Celle d'Administration autonome, qui peut recevoir des aides du gouvernement (« *ladonia* »), mais seulement pour un projet déterminé, une commande particulière, et, pour cela, se trouve également sous le contrôle d'un conseil de patronage extérieur : « *L'Etat commande deux spectacles pour des enfants et un classique russe et paye pour cela (...) l'argent est reçu pour le spectacle, pour une année de répertoire ou pour trois années du théâtre de répertoire, les contrats avec les directeurs sont signés pour l'échéance de trois ans* »⁵⁴ commente Mikhaïl Shvydkoï ; Ou bien celle d'Organisation autonome non commerciale nationale (ou

⁵² *Treatralnoyé Dela*, 18 octobre 2003, Culture et pouvoir, « *Si le théâtre russe périt, qui en sera responsable : German Gref ? Alexei Koudrine ? Mikhaïl Chvydkoï, Alexandre Kaliaguine ?* », Ekaterina Barabach et Grigori Zaslavski.

⁵³ idem

⁵⁴ idem.

municipale). Le théâtre est alors également dirigé par un conseil de patronage, mais il ne reçoit pas d'argent de l'Etat. Par contre, il peut recevoir la propriété du bâtiment.

Cette réforme n'est encore qu'à l'état de projet, puisque son application n'est prévue que pour 2006 (le budget de 2005 étant déjà décidé) ; elle soulève pourtant déjà beaucoup de débats, notamment parce qu'elle fait craindre un retour de la censure (par l'intermédiaire des conseils de patronages dont la création n'est pas, dans certains cas, bien justifiée), ou encore parce qu'on l'accuse de n'avoir pas pris en compte les particularités du théâtre (qui n'est quand même pas la même chose qu'une polyclinique). Les débats soulevés sont vifs et révélateurs de la situation actuelle des théâtres en Russie : on peut voir ainsi s'opposer deux camps très tranchés, à travers lesquels on reconnaît les intérêts opposés des uns et des autres. La séparation se fait essentiellement entre les gens du théâtre institutionnel attachés au maintien du statut quo et ceux plutôt proches du jeune théâtre, qui attendent de cette réforme qu'enfin quelque chose « bouge » dans le théâtre russe.

Les arguments développés contre la réforme, concernent essentiellement la peur de voir disparaître l'institution des théâtres de répertoire. Cette inquiétude est parfois contradictoire, car on a peur à la fois d'un contrôle trop important de l'Etat sur les théâtres, en même temps qu'on critique son désengagement général des sphères culturelles, et qu'on craint la commercialisation des théâtres.

C'est d'abord l'Union des Gens de Théâtre qui a protesté violemment, en appelant à la sauvegarde de la culture théâtrale nationale. Ses membres ont ainsi fait une demande auprès de l'UNESCO pour inscrire le théâtre de répertoire russe au patrimoine mondial de l'humanité comme « chef d'œuvre de la culture immatérielle appartenant à toute l'humanité ».

Sont développés également des arguments économiques, démontrant le non-sens de demander aux théâtres d'être « rentables », ou d'évaluer les performances d'un théâtre en termes financiers ou économiques. Alexandre Rubinstein, directeur adjoint de l'institut national de connaissance des arts affirme que *« le principe même de financement sur un résultat planifié nous ramène à l'époque de planification des années 50, soixante. Dans les années soixante-dix, on planifiait le nombre de spectacles, la quantité de spectateurs, que servirait le théâtre, la quantité de nouvelles mises en scènes et les dotations qui pourvoient à tout cela »*

On trouve enfin des argumentaires qui jouent sur le registre pathétique avec l'évocation des théâtres qui risquent de disparaître. C'est surtout celui développé par les directeurs de

théâtre qui craignent effectivement de perdre le leur ; la déclaration de Constantin Raikin, directeur du théâtre Satirikon, est à ce titre très expressive: *« le destin du Satirikon, que je tiens de mon père, m'est plus cher que le destin de tout le théâtre national. Et si j'avais la possibilité de m'entendre avec un certain Tioutchev pour qu'il sauve ce théâtre, je ne serais pas assis là, mais je discuterais simplement doucement avec Tioutchev, pendant qu'aux autres j'exprimerais une grande compassion. Et je pense qu'ainsi ferait tout directeur de théâtre parce que c'est son enfant. Mais à un certain moment il nous faudrait comprendre que chacun de nos enfants ne sera pas sauvé si, ensemble, nous ne créons pas un comité comme celui des mères de soldat »*⁵⁵.

A l'inverse, les gens de la mouvance du jeune théâtre, sont plutôt pour. En effet les différentes tentatives pour créer des lieux d'expérimentation ouverts à la création contemporaine, ce sont surtout construites sur un projet d'indépendance économique, en affirmant que l'art n'a pas besoin d'argent, et que moins d'argent de l'Etat signifie toujours plus de liberté.

C'est aussi une opposition explicite à l'autre camp, celui des directeurs de théâtres de répertoire, qu'on accuse de bloquer la création contemporaine. Il est vrai que c'est bien en opposition au théâtre institutionnel que se sont construits ces mouvements autour du jeune théâtre. En témoigne le discours d'Elena Gremina, directrice de Teatr.doc : *« Vous avez une opinion sur la réforme théâtrale ? - Malheureusement il y a tellement de paroles autour de cela, et malheureusement, comme toujours, les belles paroles pour leur plus grande part sont toujours très hypocrites et quand les gens qui protestent contre la réforme disent des choses comme par exemple qu'ils vont sauver le théâtre de répertoire, et bien je sais que c'est très..., qu'il y a beaucoup d'hypocrisie. Je sais comment ils utilisent leurs bâtiments, je sais que là ils louent tout, je sais que si vous venez proposer votre spectacle, ils vont vous demander un tel prix que vous comprendrez que vous ne pourrez pas jouer. Voilà, et pourtant ce sont des bâtiments nationaux. Ce ne sont pas des bâtiments privés. Ce ne sont pas leurs appartements. Mais ils les utilisent seulement pour eux-mêmes, et seulement pour faire de l'argent. C'est pour cela que je ne leur vois pas de droit moral à dire de telles choses. Les gens qui sont pour la réforme, en règle générale ils sont plus ouverts (...). Néanmoins il y a bien sûr beaucoup de rhétorique, des deux côtés, mais quand même particulièrement du côté des personnes qui sont contre la réforme. Tout simplement parce que je connais beaucoup de ces personnes, certains avec qui, notamment en tant que dramaturge, j'ai des relations financières ; je sais que ce sont des businessmen rapaces et sans pitié. Et quand ils font des déclarations comme quoi ils défendent l'esprit théâtral russe, ça me fait tout simplement rire. »*⁵⁶

⁵⁵ Novye Izvestia, Olga Egochina, 23 novembre 2004, « La guerre théâtrale, les gens de théâtre russes cherchent une défense auprès de Poutine et de l'UNESCO »

⁵⁶ Entretien du 20 mars 2005 avec Elena Gremina.

C'est aussi l'idée que cette institution théâtrale est trop lourde, et qu'elle a besoin d'être toute entière reconstruite. C'est l'opinion que partage notamment Edouard Boyakov, directeur de l'association du "Masque d'or", festival national de Théâtre : *« et tous les professionnels du théâtre parlaient d'une seule voix : " quelle chance que nous ayons gardé notre conseil théâtral !" .Mais maintenant nous comprenons que ce n'est pas du tout une chance mais un vrai malheur. Si le système s'était effondré, alors nous vivrions aujourd'hui dans une société théâtrale totalement différente, plus légitime, plus juste, mieux structurellement organisée, comme cela s'est produit avec le cinéma et la production de films »*.

C'est aussi parfois la politique du pire qui anime le camp favorable à la réforme dans l'espoir qu'enfin quelque chose change. Telle est la position de la jeune dramaturge Ekaterina Narchi : *« l'Etat a dit : « ça suffit, je ne vous donnerai plus trois roubles » . Et pour reconquérir ces trois roubles, le théâtre doit de nouveau démontrer sa valeur. Et je pense que cela va se produire, obligatoirement, parce qu'il y a les ressources nécessaires. En Russie il y a une surproduction d'artistes talentueux. Et en général il y a des metteurs en scène dans cette perspective, même si on les voit peu. Il n'y a pas de producteurs. C'est le problème fondamental, il n'y a pas de producteurs, qui pourraient rassembler le capital, la technologie, et les créateurs.*

- Mais vous ne pensez pas qu'à cause de cette réforme, les théâtres risquent de devenir encore plus commerciaux ?

- Pour une certaine part, oui. Assurément. Bien sûr. Mais obligatoirement apparaîtra alors parmi les professionnels, le souhait d'opposer quelque chose à cela. Et chez les spectateurs naîtra une certaine saturation (...) Bien sûr la différenciation entre un « art véritable » et un « art de service » va maintenant s'accélérer, mais il n'y a là rien de terrifiant. Ce qui est terrifiant, c'est quand rien ne se passe du tout»⁵⁷. Elle espère que les producteurs seront finalement obligés de rechercher la qualité théâtrale, ne serait-ce que pour se faire reconnaître dans les festivals européens.

Dès avant l'application de cette réforme, qui souligne la structuration du champ théâtral en deux camps adverses (bien que d'ampleurs très différentes), on remarque que des changements sont déjà à l'œuvre laissant deviner un début de recomposition.

C2. Des amorces de changement dans les théâtres de répertoire :

Le modèle du théâtre de répertoire dirigé par un seul metteur en scène qui décide de tout, son théâtre étant « son petit » (comme plus haut le décrivait Constantin Raikin, directeur

⁵⁷ entretien du 6 avril 2005 avec Ekaterina Narchi.

du théâtre Satirikon) est non seulement remis en question dans les discours, mais également menacé dans les faits : car la relève des jeunes metteurs en scène, n'est pas forcément prête à prendre une responsabilité aussi lourde. Ainsi le modèle évolue-t-il peu à peu.

Selon Marina Davidova, dans *La fin d'une époque théâtrale*, seul le théâtre Lenkom, fonctionnerait encore parfaitement sur ce modèle ancien. Les théâtres de répertoire évolueraient plutôt pour devenir des « espaces à moitié ouverts » ; un théâtre ayant une troupe permanent invite un metteur en scène, qui vient, en règle générale avec un ou deux de ses acteurs, monte quelques spectacles dans le théâtre, puis s'en va travailler ailleurs. On peut ici prendre l'exemple du théâtre Stanislavski, dont les dernières vingt années ont vu se succéder à sa direction Natoli Vassiliev, puis Aldonine (venu avec les actrices Diana Rakimova et Elena Morosova), puis V. Mirsoev (qui y fera à son tour rentrer dix jeunes comédiens). Depuis le départ de ce dernier, il n'y a plus de metteur en scène principal, le théâtre invitant occasionnellement des personnes différentes pour monter des spectacles.

Un exemple frappant est celui du MKhAT (Théâtre académique d'art de Moscou) devenu, cette saison même, le MKhT (Théâtre d'Art de Moscou). Un changement de direction en 2000 avec l'arrivée d'Oleg Tabakov, a transformé ce théâtre vieillissant le plaçant à la tête de la mouvance du théâtre contemporain. Il ouvre une nouvelle scène, la troisième, ce qui lui permet une programmation plus souple et très variée, chaque scène ayant ses premières avec des metteurs en scènes différents, des styles différents, et des résultats différents.

Sur son modèle, d'autres théâtres ouvrent de petites salles, où plus d'expérimentation est possible ; il en est ainsi de la salle « sous le toit » du théâtre Mossoviet, du RAMT, du Théâtre Sovremmenik, du Théâtre Pouchkine, du Théâtre-Studio Tabakov. Ces « petites salles » nouvellement ouvertes leur permettent de courtiser la jeune création devenue à la mode.

C3. L'apparition de nouvelles structures ouvertes :

En dehors de la forme encore très rigide des théâtres de répertoire, apparaissent peu à peu des espaces nouveaux, qui ont pour vocation de donner libre champ à la création contemporaine, longtemps exclue du théâtre institutionnel, pour être montée.

Il s'agit d'abord du Centre de la Dramaturgie et de la Mise en scène, fondé par les dramaturges A. Kasantsev et M. Rotshine en 1999. Premier en son genre, ce centre s'est créé sans lieu, sans capital de départ, et sans riche sponsor. Il s'agissait de créer un « espace

libre », une « structure alternative » qui soit un lieu d'expérimentation. Il fonctionne ainsi comme une agence d'aide à la production qui offre la possibilité aux jeunes dramaturges, metteurs en scène, scénographes et comédiens de réaliser leurs projets. Il a longtemps fonctionné sans lieu permanent ni soutien autre que des aides à la production ponctuelles. Il loue aujourd'hui la salle du Centre-Musée Vissotsky pour les représentations des spectacles qui constituent son répertoire. Il y a une à deux représentations par mois, aujourd'hui parfois plusieurs par semaine. Depuis 2002 il a reçu le statut d'« administration culturelle nationale ».

C'est avec la même volonté de créer un lieu ouvert, mais cette fois avec un programme artistique défini (le théâtre documentaire comme priorité) et un lieu où les gens pourront s'investir sur le long terme, qu'ouvre Teatr.doc en février 2002.

C'est donc en réaction aux blocages institutionnels et esthétiques du théâtre russe actuel, et accompagné par tout un mouvement de questionnement si ce n'est de transformation du théâtre que naît Teatr.doc.

Nous allons maintenant nous intéresser plus précisément à sa formation et à son projet, afin de mettre en évidence la tension entre des objectifs différents, qui est présente dès sa définition : construire un projet indépendant autour du théâtre documentaire, avec un militantisme social si ce n'est politique (objectif qui dépasse le cadre du monde du théâtre et paraît propice à la formation d'un micro-monde indépendant), mais aussi transformer la conception actuelle du théâtre, en étant un moyen de promotion de la nouvelle dramaturgie (objectif interne au monde du théâtre qui renvoie Teatr.doc à des questions esthétiques sans qu'il puisse se détacher vraiment des enjeux du théâtre institutionnel ; il devient tout au plus un dispositif permettant aux acteurs du champ théâtral de se repositionner dans un champ en transformation).

C'est malgré cette ambivalence initiale, que Teatr.doc devra au jour le jour, tenter de garder l'unité de son projet.

Chapitre 2

FORMATION et PROJET de Teatr.doc : fonder un micro-monde de l'art autour du théâtre documentaire ou attaquer le théâtre institutionnel ?

Cette petite structure alternative qu'est Teatr.doc se construit, dès la formation du projet, sur un double objectif, plus ou moins ambivalent. A travers l'idée du théâtre documentaire comme moyen d'explorer la réalité sociale russe, il s'agit plus largement de promouvoir la nouvelle dramaturgie en développant de nouvelles formes esthétiques et en se faisant reconnaître du monde du théâtre englobant.

Cela se traduit dans l'étude de la formation de Teatr.doc : la formation de Teatr.doc est en effet prise dans le développement de réseaux de distribution parallèles développés par la révolution de ce qu'on a appelé la « nouvelle dramaturgie ». C'est dans un milieu de dramaturges jeunes et moins jeunes, confrontés à la fermeture du théâtre institutionnel à toute expérience dramaturgique que l'idée du théâtre documentaire a trouvé un sol très favorable. En même temps, l'aventure de Teatr.doc n'est pas réductible à celle de la nouvelle dramaturgie dans son ensemble. Les particularités du projet documentaire lui donnent des objectifs tout à fait singuliers. Notamment celui d'enquête sociale et de dénonciation, de démystification de la vision de la réalité donnée par les médias, de témoignage pour les oubliés. C'est grâce à ces deux tendances que Teatr.doc va rassembler peu à peu toute une constellation de personnes différentes autour de son projet. A travers son histoire, nous verrons ces deux dimensions se croiser au détour des événements.

C'est aussi dans le projet de Teatr.doc tel que ses membres le formulent aujourd'hui, que l'on retrouve une double orientation. Il y a d'abord ce qui concerne la création d'un théâtre documentaire d'investigation sociale, avec peut-être des premières traces de formation, si l'on suit l'analyse d'Howard Becker développée dans *Les mondes de l'Art*, d'un micro-monde de l'art autour de ce projet : apparition d'une nouvelle technique, invention de nouvelles conventions, définition d'une esthétique, mise en place d'un réseau de coopération particulier, correspondant à des modes particuliers de production, de diffusion et de réception des œuvres, de rassemblement des ressources, de division des activités. Mais on trouve aussi des manifestations qui tendent à réduire la singularité du projet en le rattachant au monde du théâtre englobant : références esthétiques communes, volonté de rester ancrer au monde du théâtre, accueil de toutes les tentatives dramaturgiques hétérodoxes, indépendamment de leur qualité documentaire ou non.

Après une courte présentation des grands traits de fonctionnement du théâtre, nous allons donc nous pencher plus précisément sur sa formation et sur son projet.

A. Carte d'identité de Teatr.doc

Une situation avantageuse dans la ville:

Teatr.doc est installé en demi- sous-sol au 11-13 Triokhproudny pereulok (littéralement « Passage des trois étangs »), dans un quartier central de Moscou. Très proche de la place Pouchkine, il est en arrière, dans un quartier assez calme, et plutôt chic à l'intérieur d'une petite cour (entre la place Pouchkine, la place Mayakovsky, et l'étang du Patriarche : trois lieux très jeunes de sortie le soir ; encadré par deux grands axes : l'avenue Tverskaya au nord et le cercle des boulevards à l'Ouest). C'est un quartier où se situent de nombreux théâtres : Théâtre Stanislavski, théâtre Pouchkine, théâtre Luna, Théâtre Moscovite du Jeune Spectateur. La rue de Teatr.doc accueillera même prochainement un autre espace libre, moins alternatif, bien que sûrement tout aussi à la mode, dirigé par Edouard Boyakov, le directeur du festival national de théâtre « le Masque d'or ».

Un local réduit ⁵⁸:

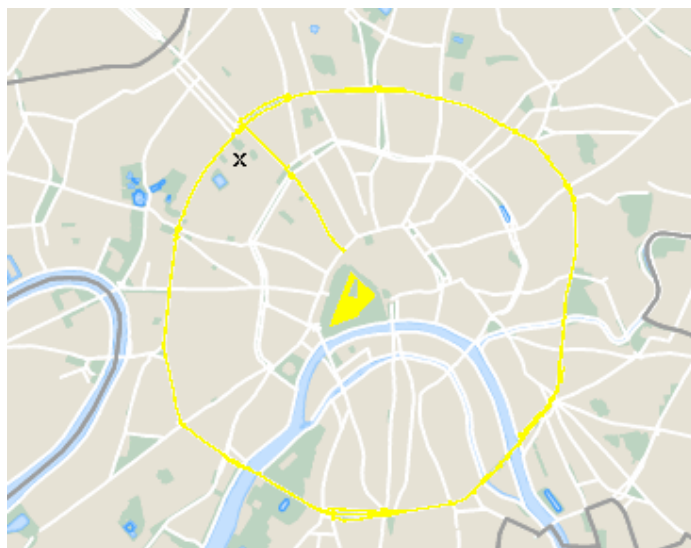
Le lieu est assez petit, il contient un hall, un étroit corridor, une salle qui sert de coulisses, des toilettes, deux espaces de rangement et la salle de spectacles. L'intérieur est très dénudé. Il n'y a pas de vestiaires à proprement parler, mais une penderie dans le hall en libre accès. Il y a officiellement 32 places, mais peuvent entrer jusqu'à 50 personnes pour du théâtre, 70 personnes pour du cinéma. Les places coûtent de 50 à 500 roubles (soit de 1,5 à 15 euros) selon les spectacles, avec parfois des réductions étudiantes.

Un fonctionnement minimum :

Teatr.doc est une organisation non commerciale. Il compte officiellement trois fondateurs, Elena Gremina, Mikhaïl Ougarov et Olga Mikhaïlova, les deux premiers étant respectivement directrice et directeur artistique du théâtre. Il n'y a aucun autre poste défini, ni aucun permanent. Personne ne touche donc de salaire, et personne ne vit du théâtre. L'argent des billets vendus pour un spectacle est réparti librement entre les participants du spectacle concerné.

⁵⁸ Pour une description très complète des lieux et de leur utilisation, voir annexe 4.

La place de Teatr.doc dans le centre de Moscou :



croix noire : emplacement de Teatr.doc.

en jaune : Deux grands axes essentiels : le Cercle des boulevards, grand boulevard circulaire qui fait tout le tour du centre de la ville et l'avenue Tverskaya, avenue principale de Moscou, qui descend de la place Mayakovskaya jusqu'au Kremlin.

Au centre : le Kremlin



L'allée qui donne sur la cour de Teatr.doc : une allée calme et de belles voitures. Mais nous sommes à cinq minutes des lieux les plus animés de la capitale. Sur le mur de briques décrépi sur la gauche, le pancarte blanche qui indique le théâtre : Teatp.doc.

Le quartier de Teatr.doc :



La principale dépense du théâtre est donc la location des lieux qui s'élève à environ 470 euros par mois soit 5700 euros pour un an. Teatr.doc touche des financements accordés pour l'année selon les projets proposés : essentiellement pour les années précédentes (2002-

2004, ce sont les mêmes qui aident depuis 2000 les premiers séminaires de théâtre documentaire) : programme « Scène ouverte » du Comité à la culture de la ville de Moscou, institut « Société ouverte » du Fond Soros en Russie, ministère de la culture de la fédération de Russie, l'Union Européenne, Institut de politique culturelle, Goethe Institut. Mais pour l'année 2005, le comité à la culture de la ville de Moscou a supprimé son aide, et le fond Soros a quitté la Russie. Teatr.Doc fait un projet pour espérer en recevoir du ministère de la culture de la Fédération de Russie. Il reçoit également depuis 2003 l'aide d'un mécène, Alla Khokhrina, qui accorde régulièrement, selon les projets et les besoins du théâtre, « *quelques milliers de dollars à chaque fois* ».

Les services de publicité sont rendus gratuitement par des journaux amis : *Afficha*, *Un autre cinéma...*

Un théâtre de répertoire sans troupe :

Teatr.doc fonctionne en partie sur le principe de théâtre de répertoire : 13 spectacles sont ainsi inscrits au répertoire et sont joués en alternance pendant toute la saison. Il n'a, par contre, pas de troupe permanente, et chaque spectacle dépend donc d'une équipe différente : acteurs, dramaturge, metteur en scène, ainsi que différentes personnes qui aident pour vendre les places, faire de la publicité. Il n'est cependant pas exclu que certaines personnes participent à plusieurs spectacles.

Le théâtre produit de très nombreux spectacles : en plus des 13 officiellement inscrits au répertoire, sont joués de nombreuses premières, plus des spectacles invités, ce qui fait environ une représentation tous les deux soirs.

En principe toute personne qui souhaite monter un projet peut en faire une présentation à l'équipe du théâtre, qui, s'il semble intéressant, peut lui prêter la salle pour répéter ainsi que pour jouer trois soirs d'essai. Le spectacle peut ensuite éventuellement entrer au répertoire du théâtre.

Le théâtre dispose d'un site Internet qui sert aux membres à se coordonner pour répartir les spectacles et les répétitions, ainsi qu'au public pour connaître les horaires des spectacles ou pour poser des questions, être au courant des dernières nouvelles, de la vie du théâtre, exprimer son point de vue.

B. La formation de Teatr.doc

Si Teatr.doc est un lieu, depuis trois ans, c'est-à-dire un petit théâtre situé en sous-sol dans un quartier du centre, c'est aussi un mouvement, le théâtre documentaire, qui a existé environ deux ans avant la création du lieu sous formes de festivals ; mais c'est aussi un rassemblement de personnes, un groupe d'amitiés, de communauté d'intérêts artistiques, rassemblant dramaturges, metteurs en scènes, comédiens, qui ont été marqués par les mêmes événements et se sont constitués en une génération. Ainsi, si nous pouvons commencer par raconter l'histoire factuelle de la naissance de Teatr.doc, il nous faudra ensuite nous arrêter sur l'histoire symbolique, ou épique de Teatr.doc, et des gens qui ont participé à le former.

B1. La longue création de Teatr.doc : du succès immédiat d'une idée venue d'Angleterre à l'ouverture du théâtre : un long fonctionnement sous régime de festivals.

B1a. Un idée venue d'Angleterre qui rencontre les aspirations de différents acteurs de théâtre : soif de vérité sociale et manque de nouvelles dramaturgies.

En avril 2000 dans le cadre du festival national de théâtre « Le masque d'or », des représentants du théâtre anglais Royal Court, avec le conseil britannique, mènent à Moscou un séminaire consacré au théâtre documentaire sous la direction de Sacha Dagdail (Elis Jonhson, Steven Doldri, James Macdonald, Remin Grey). Il s'agit de la création de pièces de théâtre avec la technique verbatim, inventée en Angleterre au milieu des années quatre-vingt dix. Il s'agit de mener des interviews auprès du groupe social sur lequel on projette de monter une pièce, et à partir de ce matériel (le texte retranscrit des entretiens) on écrit la pièce (les textes récoltés formant les dialogues).

Ce séminaire connaît un très grand succès, car cette méthode apporte une réponse très pratique à la soif de langage nouveau et de réalité de nombreux jeunes dramaturges, et plus largement gens de théâtre, insatisfaits du théâtre institutionnel actuel. La directrice de Teatr.doc, Elena Gremina, raconte : « *Il y a eu un tel séminaire en 2000, et il en est sorti que c'était très intéressant, et que beaucoup voulaient faire cela ; Parce que le théâtre, le théâtre officiel en Russie est devenu très, ...très loin de la vie. Plutôt dans l'interprétation des classiques, plutôt une certaine métaphore, voilà. Le théâtre qui parle de la vie réelle est devenu très rare. Et c'est sûrement pour cela qu'est né un tel intérêt. Est apparue une niche dans laquelle cela était possible* »⁵⁹.

⁵⁹ Entretien du 20 mars 2005 avec Elena Gremina.

Si cette idée est amenée par les Anglais qui ont une tradition documentaire très importante dans le théâtre, mais aussi au cinéma (en témoignent les films de Ken Loach par exemple), les Russes mettent en avant l'existence d'une proprement histoire russe du verbatim ; le théâtre Royal Court affirme déjà que cette idée a été prise à un théâtre russe de l'époque soviétique, mais les russes préfèrent remonter à l'origine même du théâtre le plus célèbre, celui fondé par Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko en 1898, le MKhAT (Théâtre d'Art Académique de Moscou, depuis septembre 2004 renommé Théâtre d'Art de Moscou) ; le directeur artistique de Teatr.doc, Mikhaïl Ougarov, raconte ainsi à son propos : « *Il [le théâtre russe] est parti de là. Et quand ils ont monté Les Bas-fonds, la pièce de Gorki [en 1902], les acteurs sont allés étudier la vie de ces personnages. Il y avait un marché très connu, Khitrovo, où habitaient justement toutes les personnes déclassées. Et comme les acteurs à cette époque occupaient une position sociale très élevée et étaient aisés, ils ne connaissaient pas ces réalités. Et voilà ça a été la première expérience de ce dont nous parlons, la première expérience de Verbatim. Ils posaient des questions, interviewaient les gens. La première expérience de telles observations* »⁶⁰. Montrer que le théâtre en Russie, celui-là même qui est à l'origine de l'art dramatique russe est parti de là, et maintenant s'en est détourné, constitue une forte condamnation du théâtre russe actuel, et en retour, justifie et anoblit Verbatim. Les russes ne se contentent pas de recopier les anglais, ils renouent avec les origines du théâtre russe.

Il y a eu des expériences ultérieures, comme à partir de 1960 celle du théâtre « Le Contemporain » qui s'intéressait cette fois à la vie ordinaire et quotidienne des russes. Mikhaïl Ougarov raconte : « *Dans ce théâtre on parlait très simplement, pas fort, et même d'une certaine façon... beaucoup se moquaient de ce théâtre et on l'appelait « le réalisme murmurant ». C'est-à-dire un certain réalisme, mais doucement. Voilà. Mais ils tendaient vers le vrai* »⁶¹. Plus récemment, on rappelle souvent l'expérience du théâtre de Saint-Petersbourg dirigé par Lev Dodine (« la Maison »), où, pour monter *Frères et sœurs* d'après Fiodor Abramov en 1985 (il a, d'ailleurs, suivi une démarche analogue pour la plupart de ses spectacles), le metteur en scène est allé avec sa troupe à Verkola, le village de l'écrivain, pour s'imprégner des lieux de l'action décrits par l'auteur.

Faisant écho à ces premières expériences russes, le séminaire du Royal Court va avoir un impact très important sur la génération des jeunes dramaturges, et être déterminant dans la création de Teatr.doc. Ce séminaire connaît un grand succès car il répond au besoin de

⁶⁰ Entretien du 16 avril 2005 avec Mikhaïl Ougarov.

⁶¹ Idem.

dramaturgie nouvelle qui se fait sentir depuis la chute de l'union soviétique. Les dramaturges qui ne pouvaient être publiés sous l'union soviétique à cause de la censure, n'ont toujours pas été montés, cette fois-ci à cause du faible intérêt pour la nouvelle dramaturgie des directions des théâtres. On ne montait alors que des classiques, russes (Tchékhov, Ostrovski) ou étrangers (beaucoup de Shakespeare également), ou des comédies de boulevard souvent françaises. Les critiques affirmaient d'ailleurs l'absence de dramaturgie contemporaine en Russie. Cela est dû aussi au rejet de la « Tchernoukha » : dramaturgie réaliste et noire qui s'est développée dans la première moitié des années quatre-vingt-dix et fut très critiquée : il s'agissait d'un réalisme sombre, sordide qui proposait un regard pessimiste et désolé sur la société. Ce réalisme particulier est attaché particulièrement à la dramaturgie de L. Petrouchevskaïa qui écrit dans ces années-là. La critique qui lui était adressée était que les Russes vivaient déjà dans des situations suffisamment difficiles pour avoir le droit, quand ils allaient au théâtre, d'entendre parler d'autre chose. Dominait alors l'idée que le théâtre devait amener du divertissement, ou en tout cas parler d'un autre monde, l'art ne devant traiter ni du social, ni du politique.

Face à cette fermeture du théâtre institutionnel, différents dramaturges, tout au long des années quatre-vingt, ont mené plusieurs tentatives pour ouvrir des lieux où l'on puisse librement monter des pièces nouvelles. Il s'agit de la génération qui a dans les quarante ans aujourd'hui et que Tania Moguilevskaia, dans son mémoire de DEA intitulé « envie de nouvelles dramaturgies, émergence d'une nouvelle génération de dramaturges en Russie »⁶², nomme « la génération sacrifiée ». Elena Gremina, Mikhaïl Ougarov et Olga Mikhailova qui fondèrent ensuite Teatr.doc en font partie mais aussi Nina Sadour, Alexeï Slapovski et également des dramaturges un peu plus âgés, tels Alexeï Kazantsev, Michael Rochine et Victor Slavkine. Différentes expériences seront ainsi menées, parmi lesquelles on peut dénombrer : Les ateliers de la Création, Le « Début-Centre » dans la Maison de l'acteur - qui finalement changera de direction et sera abandonné par les dramaturges - . C'est surtout Lioubimovka, lancé par les dramaturges Alexeï Kazantsev, Michael Rochine et Victor Slavkine, festival de la nouvelle dramaturgie qui fait des mises en espaces et des lectures de pièces nouvelles, chaque été, lorsqu'ils trouvent des subventions. Puis la création du centre Kazantsev, la fondation de revues, *Dramaturge* ; il faut noter aussi différentes initiatives très intéressantes en province : notamment l'école de dramaturgie, autour du dramaturge Koliada, à Ekaterinbourg, mais aussi à Toliatti, autour du théâtre de Vadim Levanov, qui organise

⁶² MOGUILEVSKAYA, T. [2000].

chaque année le festival *Lectures en mai* ou encore le festival *Sib'altera*. Un réseau de diffusion parallèle avait donc commencé à se mettre en place, mais ce dernier était totalement coupé du monde du théâtre institutionnel, du moins jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix.

L'intérêt de la technique particulière qu'est le verbatim, sur d'autres techniques d'expérimentation théâtrale et de production de textes, est la relative simplicité de son mode d'emploi : il s'agit de choisir un thème, puis de prendre magnétophone et d'aller enregistrer la parole des gens concernés, pour ensuite, à partir de ce matériel recomposé, construire une pièce. C'est une méthode assez radicale pour obtenir du texte contemporain : casser les règles figées de la dramaturgie traditionnelle, casser le langage théâtral institutionnel, pour enregistrer le langage de la rue, les différentes langues de la vie sociale. Cette méthode se caractérise effectivement par l'intérêt particulier qu'elle porte à la langue ; elle permet de mettre en lumière la richesse des différentes façons de parler : expressions, argots, accents, intonations. Et c'est ce qui représente une véritable aubaine pour inventer de nouveaux langages théâtraux.

B1b. Un long fonctionnement sous régime de festivals :

Pendant deux ans, cet intérêt pour le théâtre documentaire ne va pas retomber, et le mouvement va vivre sous le régime de festivals. D'autres séminaires, cette fois organisés par les dramaturges russes Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, vont suivre. Ils obtiendront le soutien du programme « société ouverte » de la mairie de Moscou et du fond Soros⁶³, ainsi que du soutien du Royal Court et du British Council :

Décembre 2000 voit le premier festival de théâtre documentaire où sont présentés les résultats des premiers travaux.

En Avril 2001, à Moscou, le séminaire dirigé par Steven Doldri initie le projet « SDFs » (d'où sortira le spectacle *Chansons des peuples de Moscou* monté par Georg Jenö en octobre 2002 à Teatr.doc).

En Octobre 2001, Mikhaïl Ougarov anime sur les collines de Lénine le premier laboratoire qui mêle travail documentaire et d'autres techniques d'écriture expérimentale.

⁶³ Open Society Institute fondée par le milliardaire américain George Soros en 1993, pour étendre l'activité de ses précédentes fondations établies en Europe centrale et orientale ainsi qu'en Union Soviétique depuis 1984 (il s'agissait d'aider ces pays à accomplir leur transition). Développés dans une cinquantaine de pays, ses principaux programmes visent à la défense des droits de l'homme, à la lutte contre la toxico-dépendance, à la formation des cadres politique et, au développement de la liberté d'information. Elle fut expulsée par les autorités russes fin 2003 sous prétexte d'un loyer impayé ; ces dernières lui reprochent son ingérence dans le pays.

Les textes écrits, sont montrés dans les festivals : festival du théâtre documentaire, Nouveau Drame, ou Lioubimovka. Mais aussi dans d'autres lieux, par exemple dans des clubs. Ainsi le projet « Moscou ville ouverte », contenant de nombreux textes écrits à l'occasion des séminaires de théâtre documentaire, s'est tenu au club OGI en 2000, un club jeune et à la mode.

En novembre 2001, une subvention du fond Soros et du programme « scène ouverte » du comité à la culture de la ville de Moscou permet de louer un demi sous-sol dans un quartier central de Moscou, au 11-13, 1, Triokhpudny pereulok et d'ouvrir ainsi un lieu permanent pour le théâtre documentaire : Teatr.doc ouvre officiellement le 14 février 2002.

B2. La cristallisation progressive d'un milieu effervescent

B2a : La formation de groupes informels :

D'où viennent les gens qui ont formé Teatr.doc ? C'est toujours difficile d'avoir une réponse précise. Ce sont certains groupes qui se sont formés, autour de certains lieux (le centre Kazantsev qui existait avant Teatr.doc, certaines classes de mises en scène ou autre), de certaines personnes (par exemple Ivan Viripaev, jeune dramaturge, qui s'installe à Moscou à l'époque de la naissance du théâtre documentaire, en amenant avec lui une dizaine de comédiens). Georg Jenö me décrit ces groupes, alors que lui-même était encore étudiant en classe de mise en scène de Marc Zakharov : « - C'était des gens de votre promotion ? - En partie oui, en partie non. Il s'est formé un certain cercle d'acteurs autour de Teatr.doc, il s'est formé un cercle d'acteurs autour du centre Kazantsev (...). C'est en fait un processus qui s'est développé de lui-même. Il y avait ceux du même cours que moi, il y avait le groupe théâtral d'Ivan Viripaev, qui est venu d'Irkoutsk avec presque dix personnes, et qui ont ici aidé à, disons, construire le théâtre »⁶⁴.

Ce sont des jeunes qui finissent leur école, et cherchent à monter leurs premiers spectacles, ou des dramaturges plus âgés qui s'inquiètent de l'absence de place de la nouvelle dramaturgie en Russie. Ou d'autres encore, venus d'autres champs, artistiques ou non, qui s'intéressent à ce qui se passe à ce moment-là. Se forment des groupes d'amis, de collègues, de connaissance : acteurs, metteurs en scènes, dramaturges, cinéastes, ou autres. Ils ont en commun un même désappointement face à la fermeture du champ théâtral russe, et à l'absence de théâtre contemporain.

⁶⁴ Entretien du 8 mars 2005 avec Georg Jenö.

Ce sont des expériences communes, marquées par l'effervescence, l'aventure, qui vont les rassembler, jusqu'à la création de Teatr.doc.

B2b : Des événements fondateurs, autour desquels vont cristalliser « l'esprit » et la « mémoire » de Teatr.doc :

Si l'on interroge les acteurs qui ont participé à la création de Teatr.doc, ou qui ont connu cette période, (c'est-à-dire qui ont connu Teatr.doc avant que le théâtre n'existe), du flot embrouillé de l'histoire récente, dans lequel il est difficile de retrouver la chronologie, de démêler les personnes, les projets, émergent trois « événements » qui formeraient l'histoire sainte de Teatr.doc : Lioubimovka, les premières expériences documentaires, et enfin la construction du théâtre par les artistes eux-mêmes. « Événements » entre guillemets, car si le dernier est bien un fait précis et datable, les deux autres sont des expériences que tous n'ont pas forcément faites au même moment : Lioubimovka est un festival qui existe depuis 1996 et continue à exister depuis, assez régulièrement ; les premières expériences documentaires se sont réparties sur différents séminaires. L'important est d'y avoir participé au moins une fois ; ceux qui les ont connus forment les « militants » (« activisti »), les anciens de Teatr.doc.

- Lioubimovka

Lioubimovka est née en 1990, à l'initiative des dramaturges Alexeï Kazantsev, Michael Rochine et Victor Slavkine. A 28 kilomètres de Moscou, dans la datcha-théâtre de Stanislavski. Au début, ce fut un simple rassemblement informel, l'été, pour faire des lectures ou des mises en espaces de pièces nouvelles, sans soutenir aucune tendance particulière. Ils ont ensuite formé une association et Lioubimovka est devenue un festival qui se tient chaque année en juin, sauf les années où les organisateurs n'ont pu obtenir de subventions. Aujourd'hui Elena Gremina, directrice de Teatr.doc est co-organisatrice du festival.

Lioubimovka n'appartient pas qu'à l'histoire de Teatr.doc, mais beaucoup plus largement à celle de toute une génération de dramaturges et de gens de théâtre. C'était le seul festival de dramaturgie contemporaine ouvert à tous, dans une ambiance estivale, au milieu de la campagne. Là étaient lus la première fois les pièces nouvelles avant de mûrir jusqu'à, peut-être, devenir un spectacle.

Au même titre que toute cette génération, les membres de Teatr.doc en sont issus. En tout cas c'est ce que Elena Issaeva, poète et dramaturge, qui fait partie des initiateurs de

Teatr.doc, appelle le « squelette » ou l'« ossature » de Teatr.doc. C'est en effet pour beaucoup à l'occasion de ce festival qu'ils se sont rencontrés. Si la plupart ne se souviennent pas comment ils s'y sont retrouvés, c'est toujours une étape importante dans leur histoire : Léna Morosova, actrice : *« Et ensuite déjà, d'une certaine façon... est apparue Lioubimovka. Voilà, encore une fois. Encore une fois cette même Lioubimovka de laquelle on peut dire qu'est né ce Teatr.doc. C'est-à-dire, je ne me souviens pas non plus comment on m'a emmenée là-bas... »*⁶⁵. Elena Issaeva immortalise ce que représentait pour elle Lioubimovka en un poème :

*Et les visages, et les discussions,
Et les chansons jusqu'au matin.
Et il n'y a pas de meilleur maquilleur
Que la lueur du feu de bois.
Et l'âme toute grande ouverte
Aux mots étrangers et fortuits,
J'ai ainsi appris à écouter –
Pour tout le reste de la vie !
Pour tout le reste... Qu'il y a-t-il là-bas ? –
Oh, permets-nous de regarder en cachette... –
Derrière le saule, derrière le virage,
Derrière la maison, derrière le courant d'air...
Tout s'est mêlé et mélangé,
Et a disparu dans le lointain,
Et ma vie se reflétait
Comme une étoile dans la rivière nocturne.*⁶⁶

En plus de l'ambiance particulière qui y régnait, des promenades, des chansons, c'est surtout l'effervescence artistique qui a marqué ceux qui y ont participé : la discussion permanente sur ce qui y était lu, et sur l'art. Et c'est le manque de tels espaces de discussion dans le reste de leur vie théâtrale qui ressort en creux : Olga Lissak, actrice à Teatr.doc se rappelle : *« c'était remarquable, très intéressant, et bouleversant, particulièrement cette atmosphère vivante, ce tissu vivant, du fait qu'il y ait...de la dramaturgie contemporaine, un tas d'acteurs, un tas de metteurs en scène, tous ainsi créent, tous ainsi... très intéressant... après chacun débattait, c'est-à-dire on disait son opinion sur ce qu'on venait juste d'entendre : c'est talentueux, ou ce n'est pas*

⁶⁵ Entretien du 2 mars 2005 avec Elena Morosova.

⁶⁶ *Nitcheïnaya Musa*, Elena Issaeva, éd. Académia, 2000.

talentueux, est-ce qu'on peut faire ainsi du théâtre, ou est-ce que ce n'est pas possible... Et ça c'était très précieux. Et j'ai tellement ainsi tout Je n'ai plus raté une seule Lioubimovka »⁶⁷.

La plupart des spectacles aujourd'hui au répertoire de Teatr.doc, surtout les premiers, ont d'abord été lus ou montés la première fois à Lioubimovka. Aussi l'histoire même de ces spectacles est-elle inséparable du festival : Il en est ainsi pour le spectacle *Sur ma mère et sur moi*, d'Elena Issaeva, dont la lecture à Lioubimovka a tellement enthousiasmé le public, que le spectacle est resté sous ce format de simple lecture : les deux actrices sont assises à une table et brandissent des feuilles avec des dessins pour figurer les autres personnages ou les autres lieux. L'actrice Elena Morosova raconte : « *A Teatr.doc, je joue une pièce de Elena Issaeva, Sur ma mère et sur moi. Encore une fois il y a eu une situation très étrange parce que (...) à la Lioubimovka suivante, c'est-à-dire pas à la toute première, mais à la deuxième ou à la troisième, on m'a donné à lire cette pièce et j'ai inventé, voilà avec ces feuilles, j'ai pensé : « tu y vas, tu verras bien ». Et soudain, tous se sont mis à crier en disant que c'est comme ça qu'il faut jouer. Je dis : « Quoi, comment, ça n'est possible, on ne peut pas jouer ainsi, on ne peut pas ». »⁶⁸.*

On peut citer encore la pièce *La guerre des Moldaves* dont la première phrase à l'époque était devenue le leitmotiv de toute la Lioubimovka depuis sa première présentation : « *Et dans ce libretto, simplement tous vivent déjà là [dans les cartons du marché] et arrive la milice qui dit : « Qu'est-ce que putain vous faites là ! » (Rires). Voilà (rires). Et ensuite, ... A Lioubimovka (...) quand on allait dans les chambres les uns des autres, on disait : « Qu'est-ce que putain vous faites là ! » (rires) »⁶⁹. (Sergueï Pestrikov, ingénieur lumières et acteur dans *La guerre des moldaves*).*

Mais Lioubimovka a elle-même son histoire mythique, que me raconte Eléna Issaeva : « *Lioubimovka, c'était la résidence d'été de Stanislavski, dans les environs de Moscou. On raconte que c'est là-bas, alors qu'il se promenait avec Némirovitch-Datchenko qu'ils ont décidé de créer leur théâtre : « allez, faisons notre théâtre », et c'est ça l'histoire de notre MKhAT. C'est sûrement du mythe, mais il y a quand même toujours cette histoire derrière. »⁷⁰.*

- Les premières expériences de théâtre documentaire

Ils s'agit des premiers essais où les participants des séminaires de théâtre documentaire, le plus souvent par groupe, sont partis avec des magnétophones, interroger qui,

⁶⁷ Entretien du 4 mars 2005 avec Olga Lyssak.

⁶⁸ Entretien du 2 mars 2005 avec Elena Morosova.

⁶⁹ Entretien du 15 mars 2005 avec Sergueï Pestrikov.

⁷⁰ Entretien du 16 mars 2005 avec Elena Issaeva.

des sans-abris, qui, des prostitués, qui, des femmes prisonnières. C'était quelque chose de tout à fait nouveau et raconté comme très aventureux. Une vraie découverte. Certains essais ont engendré des pièces, comme *Chants des peuples de Moscou* de Georg Jéno portant sur les sans-abris, mais pas tous. Ce seront surtout les entreprises ultérieures qui donneront lieu à de véritables projets.

On part en groupe, avec de l'enthousiasme, sans savoir vraiment ce que l'on va faire : par exemple à la prison de femmes. Après avoir rencontré une femme psychologue qui voulait monter un théâtre dans cette prison, et pour cela s'intéressait aux techniques théâtrales nouvelles, une équipe diversifiée de Teatr.doc part dans la prison, sans objectif défini. « *Tous ceux de Teatr.doc, nous avons pensé, comment dire, que ce serait intéressant pour nous de construire quelque chose avec elle. Et simplement d'aller dans ce quartier pénitentiaire, c'était quelque chose d'intéressant, de troublant, ...il n'y avait pas de but concret de réaliser quelque chose. Nous sommes seulement partis prendre connaissance (...). La première fois nous sommes partis à huit, il y avait des acteurs, dramaturges, régisseur, psychologue, de chez nous, des « Dociens », on est allé dans la zone. Voilà. Simplement chacun pensait à ce qu'il pouvait proposer, quels intérêts il avait et simplement en quoi on pouvait être utile là-bas* »⁷¹.

Sur place, ils organisent, avec les femmes qui le souhaitent, un séminaire sur le théâtre documentaire et sur la direction d'acteurs. Ils découvrent une femme qui écrit et lui proposent d'écrire une pièce qui aboutira à une lecture au MKhAT (*Moï goluboï drug*, d'Ekaterina Kovaleva, lue par Ingeborga Dapkunayte et Ivan Viripaev en mars 2003 dans la petite salle du MKhAT). Les photographes prennent des photos, on filme aussi. Et, peu à peu, à partir de ce matériel vont apparaître des projets de théâtre documentaire : *Les pommes de la Terre*, et *Crimes de Passion*.

- La construction du théâtre

C'est le passage le plus épique, que tous me rappellent. Si cet épisode a tant d'importance, c'est qu'il est la preuve que Teatr.doc n'est pas un théâtre comme les autres, le signe fort d'un théâtre sans moyen, construit par le volontarisme et la camaraderie de ses membres. C'est en quelque sorte la marque d'un théâtre « fait maison ». Le livre de pièces documentaires édité par Teatr.doc en 2004⁷² s'ouvre ainsi, en introduction, sur le récit de cette aventure : « *...Un dimanche de novembre, de l'année 2001. Le centre de Moscou, pas loin de l'étang*

⁷¹ Entretien du 12 avril 2005 avec Galina Sinkina.

⁷² *Théâtre documentaire. Pièces*, éd. « Tri Kvadrata », Moscou, 2004.

du patriarche. Maxime Kourotchkine, Ivan Viripaiev, Alexandre Rodionov, Alexandre Vartanov, Sergueï Kaloujanov, Georg Jenö, Ekaterina Narchi, Maria Kousmina - de jeunes littérateurs, metteurs en scène, occupés à des activités peu ordinaires pour eux : ils font tomber des murs – les cloisons de cette cave à l'abandon- enlèvent les gravas... Olga Mikhaïlova étudie la hauteur des rangs de spectateurs, Maxime Kourotchkine esquisse le plan de la future salle de spectacle, Aglaïa Romanovskaïa a ramené d'un voyage en France un spécialiste pour les conseiller dans la réfection et la consolidation des vieux murs afin de rendre possible l'installation des futurs éclairages de théâtre. Ivan Viripaiev, fixe sur le sol imparfait des plaques de DCP – « ça servira de scène... S'il y en a une », ce qui était difficile à croire ».

A son tour Georg Jenö, dramaturge et metteur en scène, me décrit comment il a posé la moquette et participé à la construction des toilettes; Rousslan Malikov, metteur en scène, me raconte le déblayage des objets abandonnés encombrant la cave ; Elena Issaeva se souvient aussi de certains « soubotniki »⁷³. Ekaterina Narchi, dramaturge, témoigne avoir participé à laver le sol et casser les murs.

Le seul témoin de l'état antérieur de ce sous-sol est un énorme coffre en métal que personne n'a eu la force d'enlever ni même d'ouvrir. Il est toujours dans le corridor et Rousslan Malikov m'explique comme l'on s'amuse à supposer que ce coffre contient tout l'argent nécessaire à payer le loyer du théâtre pour plusieurs années.

C. programme.doc : Le projet de teatr.doc

C'est le projet tel qu'il est défini dans ses plaquettes de présentation, sur son site, dans toutes les productions du théâtre, mais aussi tel qu'on le retrouve exprimé dans le discours de ses différents membres, principalement Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, respectivement directrice et directeur artistique, même si nous verrons, au fur et à mesure de l'analyse, que l'on rencontre en fait une pluralité de discours sur le théâtre.

Ce projet combine, lui aussi, plusieurs dimensions. Une dimension que l'on pourrait dire politique (nous verrons, cependant, que Teatr.doc refuse de se dire politique), qui consiste à témoigner de la réalité sociale actuelle par le moyen du théâtre documentaire. C'est une dimension plus ou moins engagée socialement et politiquement selon la représentation qu'en ont les différents acteurs de Teatr.doc. Mais c'est elle qui fait la singularité du projet.

La deuxième dimension est plus liée au champ théâtral, puisqu'elle consiste en une recherche de nouvelles formes théâtrales (que ce soit dans l'écriture des pièces, la mise en

⁷³ Journées de travaux collectifs (vient du russe « subota », samedi, jour des travaux d'intérêt collectif en Union Soviétique).

scène, ou le jeu des acteurs), afin d'aller vers un théâtre plus près de la réalité et plus dénudé, contre les fioritures et les illusions auxquelles recourt le théâtre institutionnel. Bien qu'il propose une déconstruction importante du théâtre en s'opposant aux conventions traditionnelles du théâtre, cette dimension place d'emblée Teatr.doc dans les problématiques et les enjeux du monde théâtral global.

Dès lors, il devra produire une esthétique capable de justifier que le projet politique puisse aussi être un projet artistique.

Enfin la dernière dimension est organisationnelle. Ce programme trace les grandes lignes d'un mode de coopération nouveau créé autour du théâtre documentaire : organisation, mobilisation des ressources matérielles et surtout humaines, mode de distribution, et liens avec les autres mondes ou micro-mondes de l'art. Il définit l'organisation d'un fonctionnement parallèle, indépendant de l'institution théâtrale.

Si nous exposons maintenant le projet de départ, c'est aussi pour pouvoir relever, au cours de l'analyse, les écarts que l'on rencontre, dans la pratique, avec ce programme, et pouvoir ainsi en étudier les raisons et ce qu'ils signifient. Aussi la présentation de ces options restera-t-elle parfois presque caricaturale.

C.1. Le projet politique et théâtral : « le théâtre où l'on ne joue pas »

C'est l'expression que l'on retrouve sur les différentes plaquettes de Teatr.doc pour désigner le théâtre, ainsi que dans nombre de discours de ces membres. Cette expression très frappante se rapporte à la fois au choix des sujets abordés, à la façon de monter les spectacles, ainsi qu'au choix d'une esthétique particulière, en opposition toujours au théâtre institutionnel.

C1a : La construction d'un regard particulier : le regard « documentaire »

Il s'agit d'abord d'un choix particulier des objets auxquels va s'intéresser Teatr.doc, puisque l'objectif est, à travers le théâtre documentaire, de parler de la réalité sociale de la Russie aujourd'hui. Pour cela, à l'inverse par exemple des démarches des théâtres de la Cartoucherie que nous avons évoquées en introduction, Teatr.doc va proposer un regard original : refusant un regard militant et politique, il prône un regard qui se veut descriptif et le plus possible objectif de la réalité sociale : le regard « documentaire ». En ce sens, il y a une

grande modestie du projet documentaire ; c'est ce que me décrit Sergueï Pestrikov, ingénieur lumière et acteur dans le spectacle *La guerre des moldaves* :

*« C'est une nouvelle position de l'auteur. (...) c'est-à-dire il n'approuve personne, il ne condamne personne, n'encense personne ; c'est le principe de « documentalité ». (...) Particulièrement, le matériau même, il est, de manière général, plus proche d'une photographie. C'est-à-dire il y a des gens, ils ne sont pas mauvais, ils ne sont pas bons ; ils font ça, ils font autre chose ... cela donne ça. Et c'est tout »*⁷⁴.

Ce regard est justifié par les différentes fonctions qui lui sont attribuées :

- « Fixer » la diversité du monde

Il s'agit d'abord de « fixer » la diversité du monde. Face à l'image réductrice que donnent les médias et la télévision de la société russe (la drogue, l'alcoolisme, la mafia), Teatr.doc veut s'intéresser à la multitude des vies, des situations, des groupes sociaux qui vivent aujourd'hui en Russie. Cette idée de s'intéresser à la diversité des situations sociales, à la diversité des vécus, est d'ailleurs ce qui a dominé les conclusions du festival de cinéma documentaire. Et c'est ce qui pousse les uns et les autres à vouloir faire du théâtre documentaire ; ainsi l'actrice Elena Morosova, qui projette d'écrire son premier projet documentaire, se justifie-t-elle en ces termes : *« Oui ,oui ,oui, je veux du documentaire, je veux une pièce documentaire. Je n'ai seulement pour l'instant pas encore défini quoi exactement, parce que... ayant regardé ce festival, ce festival de cinéma, j'ai vu combien, combien le monde est gigantesque. Combien il est divers, et comme... c'est-à-dire... Tu as vu le film « Lekha online »*⁷⁵ ?

- Oui

- *Et bien c'est bouleversant, parce que voilà, quelque part, il y a de telles personnes, ils vivent, il y a cette pureté, et.... c'est vers cela que je voudrais aller, parce que... et, et je voudrais que ce soit ici. Seulement, il faut chercher. Je, je trouverai. Je pense que... quelques-unes de ces femmes...je réussirai à créer une telle histoire sur ces femmes, pas sur ces femmes meurtrières, mais sur ces femmes qui vivent doucement, calmement, mais qui vivent, et... En même temps je crois ...ce n'est pas possible, pas possible... »*⁷⁶.

Dans ce but, les projets de Teatr.doc vont porter sur des populations très diverses. Cela tient aussi à la méthode, chacun allant dans des directions différentes traiter les objets qui l'intéressent. Ainsi à regarder la diversité des projets de Teatr.doc, on a l'impression d'une

⁷⁴ Entretien du 15 mars 2005 avec Sergueï Pestrikov.

⁷⁵ Moyen métrage présenté au festival kinoteatr.doc, sur la vie d'une famille dans un coin perdu de l'Oural.

⁷⁶ Entretien du 2 mars 2005 avec Elena Morosova.

soif de connaissance de la société, et les sujets choisis font penser à des recherches de microsociologie : les immigrés proches (*La guerre des moldaves pour la boîte en carton*), les « politechnologues » (*Tresvii PR*), les femmes emprisonnées (*Les pommes de la Terre* et *Crime de Passion*), les filles et la beauté (*les Belles*), les riches (projet en cours), les sans - abris (*Chanson des peuples de Moscou*), les fumeurs de marijuana (*Vily*), le monde de la télévision (*La grande Bouffe*).

- Parler des individus, sans complaisance, sans tragique

Pour chacun de ces objets, il s'agit de s'intéresser à la vie particulière des individus, en cherchant à comprendre comment ils vivent, dans leur vie quotidienne, morale. On s'intéresse à l'humain, pour lui-même. C'est ce qui ressort très bien dans la description que fait Alla Khokhrina, mécène de Teatr.doc, du projet « les Riches » auquel elle participe : « *C'est sur comment sont les gens riches en Russie, quelle psychologie, qui ils sont, qu'elle est leur relation à l'argent,non pas comment ils ont construit cette richesse, ça c'est une question pour le procureur. Mais la question, c'est quelles valeurs, morales, oui, à quoi ces gens pensent, comment ils passent leur temps libre, qu'est-ce qu'ils font, disons, dans la vie. Voilà un tel projet analytique, sans politique du tout, sans politique* »⁷⁷.

La nouveauté de Teatr.doc par exemple par rapport à la Tcherkhonoukha, du début des années quatre-vingt-dix, c'est de ne jamais sombrer dans le sordide, quelle que soit la noirceur du sujet. On préfère se réfugier dans la description pure et simple du quotidien, sans dramatisation. Les légendes d'une brochure illustrée manifestent ce souci uniquement descriptif, dépourvu de jugement : « *c'est ainsi qu'on aime dans les prisons de femmes* » ; « *c'est ainsi qu'on ment à la télévision* » ; « *c'est ainsi qu'on tente de survivre à Moscou* » ; « *c'est ainsi que 15 politechnologues nous ont construit la Russie* » ; Il s'agit seulement de « *montrer* » comment cela se passe.

- Parler de ce dont on ne parle pas

Cette volonté de parler de la société russe d'aujourd'hui, sans tabous, induit une préférence pour certains thèmes afin de donner la parole à ceux que l'on n'entend pas d'habitude, ou de parler autrement de ce dont on ne parle que d'une seule façon. Mikhaïl Ougarov, directeur artistique de Teatr.doc, dénonce ainsi le silence du théâtre institutionnel

⁷⁷ Entretien du 2 mars 2005 avec Alla Khokhrina.

sur des thèmes essentiels de la société russe d'aujourd'hui : « *C'est un théâtre bourgeois qui est orienté vers la distraction des spectateurs. Et pour qu'on ne le traumatise pas par des discussions sur le conflit, sur la Tchétchénie, sur la vie, sur la politique, sur les vieux. (...) et fasse Dieu qu'on n'en parle pas, parce que ce n'est pas agréable, ça met tout le monde de mauvaise humeur et c'est même considéré comme une conversation inconvenante. Mais, moi, je considère que c'est justement de cela qu'il faut parler* »⁷⁸.

Il s'agit de rétablir une certaine vérité sur des sujets où elle manque cruellement : « *Parce que la quantité de mensonges que je vois au cinéma (...) Ces films que je vois au sujet de la Tchétchénie, ils me remplissent d'effroi parce que ce n'est pas la vérité. Ce n'est pas..., on ne peut pas... je ne sais pas, des scélérats de Tchétchènes frappent de bons Russes. Mais le conflit n'est pas là, le problème n'est pas là! Ce serait alors beaucoup trop simple. Le conflit est bien plus profond. Il est, je ne sais pas, dans la mentalité des deux peuples, dans l'histoire de notre gouvernement, dans l'histoire de notre politique. Ça c'est intéressant. Mais de cela, personne ne parle sérieusement et ça n'intéresse personne d'en parler* »⁷⁹. A propos de tous ces sujets, il s'agit encore de les aborder sans a priori, de manière objective et de toujours garder un certain équilibre.

En même temps, on retrouve souvent évoquée l'idée de la tâche sociale de l'artiste, qui doit interpellier la société sur les dangers et les problèmes qui la menacent et auxquels elle est aveugle. C'est cette position que prend la dramaturge Elena Issaeva, à propos d'un projet sur les médecins de province : « *et à Teatr.doc, beaucoup de déclarations, de travail sur des choses graves... parce que si l'art n'attire pas l'attention sur elles, nous pouvons mourir. Mais c'est sérieux aussi.dans ce pays. Des choses se passent, qui sont, que l'écrivain se doit de représenter. Mais eux, pour eux [les théâtres de répertoire] ne comptent que l'argent, c'est tout.* »⁸⁰. Pour elle, c'est le théâtre documentaire qui, pour cette fonction, est le plus efficace : « *Verbatim influe assez fortement dans le sens où il fait comprendre la vie sous l'angle de tels sujets, aussi effrayants, inhabituels, qui ne sont pourtant que dans la vie, tu ne les inventes pas. C'est-à-dire, il influe sur le plan que... que tu comprends un autre niveau du drame. Tu comprends, ...Comment dire... Il y a des choses que tu ne peux pas « enjamber » pour ainsi dire. Pas enjamber, voilà. Et à cause de cela, tu ne veux rien inventer, mais prendre dans la vie ... Elle repose sous nos pieds, et c'est totalement terrifiant, ça hurle, et ça exige d'être représenté* ».

- Changer la société peut-être, mais doucement

⁷⁸ Entretien du 16 avril 2005 avec Mikhaïl Ougarov.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Entretien du 16 mars 2005 avec Elena Issaeva.

Si on trouve tout de même un certain militantisme, dans la volonté de témoigner de ce qui est tu par les autres, lié à la vision romantique de la tâche salvatrice de l'artiste, il ne s'agit pas du tout d'un militantisme révolutionnaire : *« Pensez-vous que de tels spectacles puissent faire changer l'opinion publique ?*

- Ils le peuvent, ils le peuvent. Ils le peuvent. Mais ce n'est pas immédiat. Je ne crois pas que le théâtre puisse prendre et changer en un coup, changer la société. Mais peu à peu. Il peut, il peut changer... mais je ne pense pas à cela, parce que je ne suis pas un politique et je ne me propose pas de tels buts (...). Cela peut changer, cela peut changer, pas dans au sens fort, pas globalement, je ne sais pas, comme arrêter la guerre, hein ? Mais changer; voilà ce qui change : que nous pouvons démontrer que le théâtre peut et doit parler de ces thèmes » (Mikhaïl Ougarov)⁸¹.

Il s'agit en fait surtout d'essayer de comprendre ce qui se passe, d'abord, pour pouvoir peut-être ensuite changer quelque chose. C'est ce qu'exprime à son tour la directrice Elena Gremina : *« je pense que, au moins pour, d'une certaine manière, fixer quelque chose, il apparaît déjà certains résultats... dans l'étude au moins de ce qui se passe. Dans ce sens, c'est déjà bien ... si tu as conscience de quelque chose, c'est plus simple pour comprendre, pour changer. Si tu parles de cela, alors au moins tu as une chance de pouvoir le changer. Voilà, c'est tout. Et ce qu'on aura pu faire, on ne le saura qu'après un certain temps »*⁸².

C1b : La production des spectacles : faire un théâtre plus proche de la réalité

La deuxième dimension du projet concerne directement le mode de production des spectacles, et elle est en cela beaucoup plus interne au monde du théâtre que la dimension politique : il s'agit en effet de faire un théâtre qui soit plus proche de la réalité. Cela concerne l'écriture (avec la technique privilégiée de verbatim), mais aussi la mise en scène et le jeu de l'acteur. L'idéal serait de supprimer toute « théâtralité », pour que ce qui se passe sur scène soit une fidèle image de la réalité. Si l'on se réfère à la définition de la représentation théâtrale comme cérémonie par Jean Duvignaud dans *Sociologie du théâtre*, c'est justement exactement à l'inverse que tend Teatr.doc, à savoir supprimer toute cérémonie : *« Mais, avant tout, elle est une cérémonie. Tout commande en effet cet aspect cérémoniel du théâtre : la solennité du lieu, la distinction d'un public, profane, et d'un groupe d'acteurs isolés dans un monde étroit, lumineux, le costume des comédiens, la rigueur des gestes, la particularité d'une langue poétique qui distingue radicalement la langue du théâtre, du bavardage quotidien »*⁸³.

⁸¹ Entretien du 16 avril 2005 avec Mikhaïl Ougarov.

⁸² Entretien du 20 mars 2005 avec Elena Gremina.

⁸³ DUVIGNAUD, J. [1965].

Ce projet se construit effectivement comme nous l'avons souligné plus haut, en opposition au théâtre institutionnel : il s'agit ainsi de dénoncer les conventions du théâtre de répertoire, qui sont dites factices et d'en proposer de nouvelles. Cette idée de ressourcement du théâtre auprès de la réalité est un phénomène que note Howard Becker comme courant en période de contestation des conventions d'un monde de l'art dominant : *« Bon nombre d'arts ont une longue tradition formaliste, où les éléments utilisés subissent une stylisation qui les éloigne de ce que les gens font ou produisent dans la « vie réelle ». Pour innover, il est fréquent que des artistes essaient précisément d'échapper à ce formalisme qu'ils considèrent comme stérile et hermétique, en s'inspirant des comportements et des objets de la vie quotidienne »*⁸⁴.

- Faire un art contemporain :

Ce choix d'un théâtre dénudé se comprend en effet comme la volonté de faire un théâtre contemporain, face au théâtre institutionnel, formaliste, qui apparaît comme trompeur et poussiéreux. C'est ce théâtre que dénonce l'actrice Elena Morosova tout en expliquant ce qui l'a rapproché de Teatr.doc : *« Et je vois que c'est une histoire de mon temps. C'est une histoire de mon temps. Et je suis un héros de mon temps et je dois vivre. Je vis dans ce temps. Mais avant je vivais dans un monde, entièrement dans un monde d'illusion, entièrement dans le monde du théâtre »*⁸⁵.

Ou encore comme l'affirme Georg Jéno, dramaturge et metteur en scène à Teatr.doc : *« Parce que là, il y a simplement un vrai thème contemporain, et la langue réelle. C'est-à-dire, il n'y a pas de monde artistique poussiéreux avec lequel notre vie n'a pas de lien »*⁸⁶.

Ce contemporain est dans les thèmes abordés, qui doivent traiter de la réalité sociale aujourd'hui, comme nous l'avons vu à propos du regard documentaire, mais aussi dans la manière de raconter et de monter les spectacles, en abandonnant les « artifices » du théâtre institutionnel.

- Une mise en scène minimum, un texte roi :

La première victime de ce programme est la mise en scène. Cette position se comprend en réaction à des mises en scène où les dramaturges ne reconnaissent pas leur texte. A

⁸⁴ BECKER [88], p. 72.

⁸⁵ Entretien du 2 mars 2005 avec Elena Morosova.

⁸⁶ Entretien du 8 mars 2005 avec Georg Jéno.

Teatr.doc, la mise en scène doit être la plus dénudée possible, la seule vérité étant contenue dans le texte. En conséquence les effets de mise en scène doivent être limités au maximum.

Cette position est elle-même liée à l'histoire de Teatr.doc, qui a été fondé par des dramaturges pour être un théâtre de dramaturges. Ses trois fondateurs sont des dramaturges qui, pendant toute la décennie 90, ont peu ou mal été joués. Tania Moguilevskaja, dans son D.E.A. sur l'émergence de nouvelles dramaturgies, rend bien compte de ce problème : *« Quand nous étions jeunes, lui rapporte Elena Gremina, il y a avait très peu de metteurs en scène pour nous monter : Mirzoev, Galibine. Mais qu'est-ce qu'ils faisaient de nos pièces ! (...) Par exemple toutes mes pièces ont été mises en scène, mais j'ai une très forte sensation d'insatisfaction. Parce que le théâtre prend de mon oeuvre uniquement ce qui l'intéresse, ils ne sont pas préoccupés par l'idéologie de mes pièces. Il y a eu des mises en scène intéressantes sur mes pièces, mais ce ne sont plus vraiment les miennes, je ne les reconnais pas, ils font n'importe quoi avec les textes »*⁸⁷.

Cette situation continue également pour les dramaturges actuels, comme l'explique Elena Issaeva, le metteur en scène étant tout puissant, et le dramaturge n'ayant aucune place dans le théâtre : *« Dans le théâtre de répertoire, le dramaturge n'est pas toujours... c'est-à-dire que le metteur en scène fait ce qu'il veut : on t'a payé, tu as reçu ton argent, alors reste assis et en silence, tu comprends ? »*⁸⁸. La dramaturge Ekaterina Narchi explique les combats qu'elle mène contre les metteurs en scène qui donnent de ses pièces une interprétation gentille. Elle a ainsi fait interrompre plusieurs de ses spectacles dans des théâtres.

A Teatr.doc à l'inverse, le texte va avoir une place fondamentale. Cela oblige bien sûr le dramaturge à un véritable travail, comme l'affirme Elena Issaeva :

*« La pièce elle-même, la narration dramatique par elle-même est plus importante que tout le reste. Plus importante que le travail du metteur en scène, plus importante que celui de l'acteur, plus importante que tout. C'est-à-dire que si le dramaturge ne construit pas quelque chose,... »*⁸⁹.

Verbatim en ce sens est très utile pour remettre le texte au premier plan dans le théâtre. Car dans la pièce documentaire, toute la vérité est censée effectivement sortir du texte : elle demande une attention particulière à la langue, aux expressions, aux intonations des personnages. Le travail de mise en scène se doit de mettre ce texte en valeur, et pas de le cacher sous des artifices. Ainsi la lecture est-elle pratiquement la forme la plus pure de Verbatim. Dans l'idéal, on devrait s'en contenter. Or beaucoup de mises en scène n'en sont, en effet, pas loin.

⁸⁷ MOGUILEVSKAYA [2000].

⁸⁸ Entretien du 16 mars 2005 avec Elena Issaeva.

⁸⁹ Idem.

Quelques dramaturges de Teatr.doc ont rédigé un manifeste, en référence explicite avec le mouvement du « dogme » dans le cinéma scandinave ; Rousslan Malikov qui y a participé avec Elena Issaeva entre autres, explique qu'il ne s'agit pas d'une règle absolue, servant à exclure ceux qui ne la respectent pas, mais qu'il s'agit plutôt de donner une certaine orientation, à laquelle les gens peuvent se rattacher :

- Utilisation minimale des décors. Les décors massifs sont exclus ; les élévateurs, les estrades, les colonnes et les escaliers sont exclus ;
- La musique comme force d'expression de la mise en scène (musique « du théâtre ») est exclue. La musique est permise si son utilisation est spécifiée par l'auteur dans le texte de la pièce ou dans le cas où elle est jouée pendant la représentation ;
- La danse et/ou les miniatures plastiques⁹⁰ comme moyen d'expression de la mise en scène sont exclues. La danse et/ou la miniature plastique sont permises si leur utilisation est spécifiée par l'auteur dans le texte de la pièce. Les « métaphores » de mise en scène sont exclues ;
- Les acteurs jouent seulement un personnage de leur âge. Les acteurs jouent sans maquillage, tant que le maquillage n'est pas un trait caractéristique ni une partie de la profession du personnage.

(Conférence "des nouveaux dramaturges", août 2002).

- des acteurs qui ne jouent pas

« Pour ce théâtre est très important un type défini d'acteur. Qui ne joue pas, qui ne pose pas. Mais qui comprend de quoi il parle (...) qui est plus proche, discute. Même son parler littéraire, il est d'aujourd'hui. Pas ce qu'on lui a appris à l'institut théâtral, le discours scénique classique. Mais la langue d'aujourd'hui ». (Mikhaïl Ougarov)⁹¹.

« Comment on a travaillé sur le spectacle ? Il faut commencer par la particularité de cette technique, Verbatim. Voilà. Je n'arrive plus à me souvenir où j'ai vu cette expression, à mon avis, c'était à propos de Teatr.doc, Il était écrit que "c'est le théâtre où les acteurs ne jouent pas ." » (Sergueï Pestrikov)⁹².

Teatr.doc aime à employer à son sujet cette expression ; c'est ce qui est écrit notamment sur la plaquette illustrée du théâtre, accompagne le nom du théâtre sur de nombreux prospectus, et se retrouve dans le discours de ses acteurs. C'est devenu comme un logo du théâtre. Il s'agit de casser la théâtralité du jeu traditionnel de l'acteur. L'acteur, en principe, ne devrait pas « jouer » mais simplement parler et se déplacer comme dans la réalité. Le corollaire de ce principe est l'idée que les instituts théâtraux apprennent à l'acteur un jeu

⁹⁰ Interludes dansés ou mimés.

⁹¹ Entretien du 16 avril 2005 avec Mikhaïl Ougarov.

⁹² Entretien du 15 mars 2005 avec Sergueï Pestrikov.

uniforme et faux, tandis que les gens dans leur vie se comportent, parlent et se déplacent tout autrement ; Rousslan Malikov, metteur en scène de *La grande Bouffe* et de *La guerre des moldaves pour la boîte en carton* critique cette formation classique :

« Et après, bien sûr, leur jeu est standard... dans tous les autres théâtres [hormis Teatr.doc]... les théâtres se ressemblent beaucoup. En fait, cela vient bien sûr, disons, des bases pédagogiques, et de la méthode, plus généralement, de l'apprentissage de l'acteur. Et véritablement tous les instituts donnent à l'acteur une voix posée, la même diction.... Mais dans la vie on ne maîtrise pas l'extérieur, peut venir [à Teatr.doc] quelqu'un avec une grosse voix et une diction horrible, qui ne sait ni chanter, ni danser, mais voilà, viennent des gens simplement, comme ils vivent. Et les spectateurs regardent cela. »⁹³.

Sergueï Pestrikov précise aussi que c'est notamment dans l'expression des sentiments, que l'on est plus proche de la réalité à Teatr.doc : tandis que les sentiments sont outrés dans le théâtre habituel, les gens ont plus tendance à cacher leurs sentiments dans la réalité ; il en est de même à Teatr.doc :

« Sur la scène, l'acteur professionnel travaille à exposer en permanence ses émotions Si le théâtre est grand, une grande salle, là les gens qui te regardent du 50^{ème} rang, ils doivent comprendre ce que tu exprimes. Voilà. Mais dans la vie, c'est le contraire qui se passe. Les gens, en général, cachent leurs émotions. Là-dedans il y a un certain paradoxe. [...] Il n'y a pas longtemps, une de mes camarades d'études, il lui est arrivé un très grand malheur. Elle a accouché d'un bébé mort. C'est-à-dire, il est né vivant, mais la petite fille a vécu quatre heures et est morte. Voilà, et elle me le raconte. Et à l'intérieur de moi c'est comme si, ... comme si tout s'était retourné. Mais à l'extérieur, je ne montre rien de spécial « ça va ». Alors que sur la scène, ça aurait été les bras au ciel, et tout de suite « Oh là là... », « Ah !!!! ». Teatr.Doc diffère encore en cela »⁹⁴.

C'est ce jeu qui se veut plus « réel » que théâtral qui doit permettre, selon Teatr.doc, d'employer dans les pièces des acteurs non professionnels. C'est ce qu'affirme l'actrice Olga Lyssak, à propos de sa mise en scène de *Les Belles* :

« Dans mon spectacle, jouent aussi des gens qui ne sont pas acteurs professionnels. C'est justement Verbatim, c'est justement ce projet qui permet ici d'utiliser des acteurs non professionnels. C'est-à-dire que le personnage à rendre est quelqu'un de réel, tous les gens ici sont réels. Oui, ceux qui sont montrés sont pris dans la vie,sont absolument vivants. Et ils [les comédiens] ont à inventer une personne absolument vivante et concrète. C'est pour cela que peuvent jouer des gens qui ne sont pas acteurs »⁹⁵.

⁹³ Entretien du 23 mars 2005 avec Rousslan Malikov.

⁹⁴ Entretien du 15 mars 2005 avec Sergueï Pestrikov.

⁹⁵ Entretien du 4 mars 2005 avec Olga Lyssak.

- un format particulier :

Le théâtre documentaire a un format privilégié : un seul acte, rarement plus d'une heure, avec un nombre réduit de personnes sur scène. Ce format réduit s'oppose à la tradition russe de spectacles de plusieurs heures avec une foule d'acteurs. Lev Dodine, directeur du MTD (petit théâtre Dramatique) de Saint-Petersbourg, qui s'inscrit dans la tradition de Stanislavski, monte ainsi des spectacles de six heures, demandant plusieurs années de répétition. « *Plus que jamais nous avons besoin d'un théâtre difficile à aborder et difficile à quitter* » affirmait-il en 1985, alors qu'il reprenait le spectacle *Frères et sœurs* d'après Abramov, qui dure six heures.

A Teatr.doc, au contraire, on considère qu'une pièce d'une heure, sans entracte, a une durée parfaite, étant donné la force des émotions : c'est ce qu'explique un article de d'octobre 2002 sur le théâtre : « *pour le matériau, utilisé ici pour la pièce, un tel cadre est non seulement acceptable, mais même optimal. La saturation émotionnelle du matériau documentaire, qui repose à la base de la majorité des pièces, se trouve être tellement forte, qu'une heure suffit pour s'imprégner jusqu'au fond de souffrances non inventées* ». C'est, bien sûr, une toute autre conception du théâtre. Ainsi une seule pièce aujourd'hui, à Teatr.doc, *Aliocha le garçon de CM2*, contient un entracte, qui sert à changer le décor.

Ce format réduit est aussi imposé par la petitesse des lieux et donc de la scène ; de fait, très peu d'acteurs peuvent être en même temps sur le plateau. Les pièces où les acteurs sont les plus nombreux sont *La grande Bouffe*, où jouent huit acteurs, et *Les Belles* et *La guerre des moldaves* où jouent sept acteurs). Il y a six acteurs en scène dans *Tresvii PR*, quatre dans *Les pommes de la terre*, *Septembre.doc*, et *Vily*, trois dans *Le premier homme* et *Aliocha le garçon de CM2* (mais dans ce dernier il n'y a trois personnages en même temps sur scène que cinq minutes), et enfin deux dans *Sur ma mère et sur moi* et dans *Oxygène*. Un seul acteur tient la scène dans *Journal d'une Eve Boueuse*.

- un rapport privilégié avec les spectateurs

Cela entraîne un rapport qui se veut privilégié avec les spectateurs. La brochure illustrée de Teatr.doc l'affirme ainsi : « *le public, un participant à part entière des spectacles de Teatr.doc* ». Il s'agit de faire passer les émotions, de parler presque en tête à tête avec les spectateurs : Elena Issaeva, dramaturge de *Sur ma mère et sur moi*, et de *Aliocha le garçon de*

CM2, souligne l'importance de la petite salle pour l'intensité des échanges entre les acteurs et le public :

« J'aime les petites salles ; c'est-à-dire que j'écris aussi pour les grandes, je peux travailler dans un autre format, mais j'aime qu'il y ait un échange d'énergie avec les spectateurs proches, juste à côté, et j'aime leur parler comme en aparté, ou m'adresser à eux comme à des intimes, des confidents. Voilà. Pour cela, Teatr.doc est pour moi un endroit idéal (...). L'échange d'énergie, il me semble, est la pratique la plus productive et elle se passe justement dans les petites salles. On peut y faire des expérimentations sur le langage, entendre et ressentir, avec les spectateurs. Les grandes salles, c'est bien, c'est du théâtre remarquable. Mais quand on veut faire de la recherche sur quelque chose, quand on veut exprimer certaines choses intérieures, des problèmes, il me semble qu'alors c'est mieux de la faire dans les petites salles »⁹⁶.

Dans l'idéal, il ne devrait pas y avoir de coupure entre les spectateurs et ce qui se passe sur la scène. La réalité de la scène et la réalité de la salle se mêlant, jusqu'à se confondre. C'est ce qu'explique très bien Rousslan Malikov à propos du spectacle *Vyli* sur les fumeurs de marijuana : *« Bien sûr ça attire, le fait que tu viennes là, au théâtre, tu regardes, et tu vois quelque chose d'inattendu : simplement sur scène, des ados absolument réels qui fument. Mais dans la salle aussi ; c'est-à-dire que le réel se mélange avec les acteurs, et on ne comprend pas où s'arrête la réalité »⁹⁷.*

C'est que le spectateur fait partie à part entière de l'expérimentation sociale qui se déroule dans le théâtre. Le théâtre n'est pas là pour le divertir, mais pour le provoquer, le faire réfléchir, l'impliquer, le prendre à parti.

CIc : Une autre esthétique ?

Pour lier les deux dimensions précédentes, le projet de Teatr.doc propose également une autre esthétique. Howard Becker montre comme la définition d'une esthétique, à travers l'élaboration d'une argumentation qui doit justifier les œuvres produites, est essentielle à tout jeune monde de l'Art. C'est une façon de reposer les frontières entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, en proposant des critères de jugement artistiques opposés à ceux du théâtre institutionnel. Il s'agit, par ces nouveaux critères de jugement, d'affirmer que les œuvres produites par Teatr.doc sont bien des œuvres d'art : *« une esthétique démontre, à l'aide d'arguments suffisamment généraux et convaincants, que les activités de certains membres d'un monde de l'art sont du même ordre que d'autres activités déjà bénéficiaires des privilèges attachés à*

⁹⁶ Entretien du 16 mars 2005 avec Elena Issaeva.

⁹⁷ Entretien du 23 mars 2005 avec Rousslan Malikov.

l'art »⁹⁸. Or cela n'est pas évident pour le théâtre documentaire: l'impression qu'il peut donner d'amateurisme et son rejet des conventions traditionnelles amènent beaucoup à lui refuser la qualité d'« art ». D'autant plus que la mise en avant, par Teatr.doc, du rôle social du théâtre induit une critique de sa qualité proprement théâtrale. On peut résumer dans un tableau les critères essentiels qui forment l'esthétique de Teatr.doc, ce qui est, certes, assez simpliste, mais qui permet de mettre en évidence ces oppositions :

Valeurs traditionnelles

Qualité du travail artistique : formation, maîtrise,
Beauté, harmonie
Vérité artistique

Valeurs « doc »iennes

Honnêteté, nécessité
violence des émotions ?
Vérité = réel

- Professionnalisme / honnêteté

Il s'agit là d'un cheval de bataille très important pour Teatr.doc. C'est l'idée qu'il n'est pas nécessaire d'être un professionnel pour faire de l'art, mais que tout un chacun peut créer, tant qu'il en ressent la nécessité. C'est aussi l'idée que, dans la maîtrise professionnelle, que ce soit celle du dramaturge, du metteur en scène ou de l'acteur, il y a une certaine imposture, car par des artifices, elle nous éloigne de la vérité. Au contraire, celui qui ressent la nécessité de se dire, et de créer, même s'il le fait maladroitement, le fera de manière d'autant plus forte et vraie, qu'il n'est pas encombré par la théorie. Ce n'est donc pas la qualité dramaturgique, la complexité de la construction des relations entre personnages qui fait la valeur d'une pièce, mais l'honnêteté et la force de ce qui y est exprimé. C'est le mot « vyskasanie », c'est-à-dire « ce qui est exprimé », « ce par quoi on se dit », auquel recourent les acteurs, le plus souvent, pour marquer l'importance du fait de « se dire ».

C'est bien sûr une opposition assez simpliste, et nous verrons qu'elle est très contestable, dès que l'on observe la façon dont sont effectivement montés les spectacles de Teatr.doc. Mais cette position justifie la politique d'encouragement de l'amateurisme de Teatr.doc et la volonté d'une certaine démocratisation de l'art théâtral, face à la fermeture du champ institutionnel, fondé sur l'importance d'une formation professionnelle très encadrée. Ce point d'esthétique entraîne un important questionnement du statut de l'artiste. Si l'art est effectivement à la portée de tous, alors l'artiste n'est plus cette personne possédant des talents, des dons et des aptitudes exceptionnelles, tel que le définit la tradition occidentale. En même temps, il semble peu probable que Teatr.doc abandonne tout à fait cette vision; c'est peut-être, simplement, l'idée que le tri opéré par le monde théâtral institutionnel est biaisé (trop fermé, il

⁹⁸ BECKER [88], p. 148.

sélectionne sur de mauvais critères), et qu'il convient de donner ses chances à chacun afin de repérer de vrais talents, qui n'ont pas forcément reçu la formation institutionnelle.

- Beauté, harmonie / violence des émotions

C'est également un point de clivage assez essentiel dans le combat de Teatr.doc. Il s'agit de contrer l'idée que l'art doit être « beau » ou simplement « agréable à regarder ». Teatr.doc lui oppose la violence des émotions. Et tant pis, si ce n'est pas beau, car la réalité n'est pas belle. Les journaux insistent beaucoup sur la force des émotions que le spectateur reçoit et vient chercher à Teatr.doc : *« Vous voulez ressentir au théâtre des émotions fortes ? C'est simple. Venez au passage des trois Etangs, cherchez-y l'établissement au nom qui est tout un programme, Teatr.doc, frayez-vous un chemin à travers la foule de jeunes doucement psychédéliques, et retrouvez-vous dans une grande pièce, conventionnellement divisée entre la scène et la salle »* (Le Conservateur, Marina Davidova).

Un point très important et révélateur de cette problématique est le débat autour de l'utilisation de l'argot. Les pièces de Teatr.doc recourent effectivement abondamment à l'argot, car elles veulent retranscrire le langage « réel ». Or c'est une des plus grandes critiques qui soit adressée à Teatr.doc. L'argot est en effet tout à fait tabou en Russie, surtout en art. L'a montré par exemple, cette année, la démission du directeur du festival de cinéma documentaire *Russie* d'Ekaterinbourg, à la suite de la nomination, par le jury, d'un film faisant beaucoup appel dans ses dialogues à l'argot. La justification apportée est que l'art dispose d'autres moyens plus beaux que l'argot pour exprimer la réalité. Pour Teatr.doc, et les dramaturges contemporains, c'est un enjeu important de montrer que l'argot également peut être un canal de l'art ; Elena Gremina, la directrice, relativise ainsi constamment cette question : *« je sais qu'il y a certaines personnes, qui en tiennent une couche, qui, je ne sais pourquoi, considèrent très mal cela, lancent des anathèmes... pour eux, le problème principal est que l'on parle avec quelques mots d'argot, comme si c'était important! Mais il y a aussi de très bons critiques qui font de bons articles, et qui considèrent avec intérêt ce choix. Mais ces personnes absolument rétrogrades qui ont peur de la réalité, qui ont peur de tout ce qui les dérange. »*⁹⁹ L'on voit très bien, dans cet exemple, que la tâche de Teatr.doc est ardue, puisqu'en s'attaquant aux conventions artistiques dominantes, il s'attaque de fait à la morale. Cela rejoint ce qu'explique Howard Becker : *« Toute convention suppose une esthétique qui érige les canons conventionnels en critères de beauté et d'efficacité artistique (...). Une remise en cause des conventions porte atteinte à l'esthétique qu'elles supposent. Comme les conventions esthétiques semblent toujours naturelles,*

⁹⁹ Entretien du 20 mars 2005 avec Elena Gremina.

justes et morales à ceux qui les entretiennent, bafouer une convention et l'esthétique correspondante revient à bafouer la morale »¹⁰⁰.

- Vérité artistique / Vérité sociale

Dans les valeurs théâtrales traditionnelles, le vrai vient de la vérité du sentiment exprimé, de la vérité du personnage construit, à travers lequel peut se retrouver le spectateur, peu importe la réalité sociale du contexte ou historique de l'histoire. C'est l'exclamation célèbre de Stanislavski pour juger le travail de ses élèves : « je crois ! ». Cette possibilité d'identification entraîne l'adhésion du spectateur à ce qui se passe sur la scène.

Pour une pièce de théâtre documentaire, la vérité réside dans l'adéquation de ce qui est montré sur scène avec la réalité sociale à laquelle cela correspond. Ainsi il s'agit presque d'une vérité d'ordre scientifique. Vérité des paroles qui doivent avoir été conservées telles qu'elles ont été prononcées par des acteurs réels pris dans leur contexte social réel, et non artificiel. Cela va être la source de très nombreux débats méthodologiques sur la réalisation des pièces documentaires.

C.2. Le projet organisationnel :

Il s'agit de construire un lieu alternatif, ouvert à toutes les expériences théâtrales et artistiques et à tous ceux qui veulent y participer. Ce projet va définir un mode de coopération très particulier, qui s'oppose, encore une fois, à celui du théâtre institutionnel. Cette opposition se marque dans des choix organisationnels très différents.

Le premier principe en est l'indépendance économique, à la fois pour le lieu, mais aussi pour les acteurs du projet. Pour Teatr.doc, notamment par la voix de sa directrice, le théâtre doit être indépendant, il n'a pas besoin de l'Etat pour survivre. C'est ce qui explique la position des dirigeants du théâtre en faveur de la réforme administrative.

C2a. Un projet artistique indépendant

Il s'agit de garantir l'indépendance du théâtre, par rapport à une éventuelle censure politique, par rapport aux organismes qui subventionnent, mais aussi par rapport au public. Cette idée revient très souvent dans les discours de la directrice, Elena Gremina : « *Et si demain on ne nous donne pas d'argent, alors nous savons comment résoudre le problème : on*

¹⁰⁰ BECKER [1988], p. 306.

divise le loyer entre les 30-40 participants du théâtre (ça ne représente pas beaucoup d'argent) et le théâtre existe de nouveau. Si quelqu'un veut écrire une pièce, tourner un film, en principe, personne ne l'en empêche »¹⁰¹.

Ce principe garantit à Teatr.doc une liberté artistique essentielle puisqu'il lui donne l'assurance de ne pas être un théâtre commercial et de ne rien faire « pour le public » ; c'est que met en avant Rousslan Malikov, metteur en scène dans *La guerre des moldaves* et *La grande Bouffe* : « *Et si ce n'est pas agréable à regarder, si c'est repoussant, si tous autour te disent que ça n'est pas possible, c'est possible. Si le metteur en scène et l'auteur du spectacle font cela consciemment, l'utilisent de manière consciente comme un moyen artistique, alors, allons-y ! C'est-à-dire avec un tel principe, tout est possible. Bien sûr, ça donne une certaine liberté »¹⁰².*

Si une telle volonté d'indépendance économique est soutenable, c'est aussi parce que le théâtre est d'un format particulier qui demande très peu de moyen, à la différence par exemple du cinéma. C'est ce qu'explique Mikhaïl Ougarov, directeur artistique de Teatr.doc : « *Dans le théâtre, l'argent ne règle pas tout. Dans le cinéma effectivement, c'est très, comment dire, c'est un autre art. Mais le théâtre en principe est une chose très peu chère »¹⁰³.*

C2b. Un investissement bénévole, pour l'amour du théâtre :

On retrouve, très typiquement, à Teatr.doc la distinction opérée par Howard Becker dans *Outsiders* à propos des musiciens de Jazz ; il y a, d'un côté, le travail pour l'argent, et, de l'autre, la musique qui est tout autre chose. On me rappelle presque à chaque entretien le travail bénévole des membres de Teatr.doc comme une garantie de leur engagement artistique. C'est ce qu'exprime bien Rousslan Malikov : « *si je vais dans n'importe quel théâtre à budget, un théâtre de répertoire, je vais voir là des gens, et la majorité des gens s'ils travaillent là ce n'est pas parce qu'ils font quelque chose d'artistique, parce que quelque chose les pousse, qu'ils recherchent quelque chose de nouveau, qu'ils veulent... mais essentiellement parce qu'on leur paye des salaire, essentiellement parce qu'ils vivent de ça ; et c'est vrai aussi qu'une telle structure est pareille à un bureau, où tu viens pour travailler (...). C'est-à-dire qu'ici, ... je comprends réellement que les gens ne viennent pas*

¹⁰¹ Discussion « L'art sans argent. L'argent sans art », 23 septembre 2004, Saint-Petersbourg, dans le cadre des journées du cinéma du programme spécial du festival Nouveau Drame. Organisée par Daniil Donduriel et Edouard Boyakov, avec Oleg Chichkine, Grigorii Zaslavski, Zara abdoulaeva, Viktoria Smirnova, Dmitri Kom, Elena Gremina, Victor Kossokovski et Alexei Slioussartchouk. Publiée dans *Isskoustvo Kino*, mai 2005.

¹⁰² Entretien du 23 mars 2005 avec Rousslan Malikov.

¹⁰³ Entretien du 16 avril 2005 avec Mikhaïl Ougarov.

gagner de l'argent. Mais réellement, ici, [Teatr.doc] on peut trouver un produit absolument pur... un enthousiasme absolu, une vie absolue »¹⁰⁴.

C2c. Un fonctionnement « anarcho-démocratique »

Il s'agit de se construire en opposition à la fois à la lourde hiérarchie qui règne dans les théâtres de répertoire, avec une bureaucratie importante, et à la fois aux nouvelles valeurs de compétition et de rentabilité de l'économie capitaliste. Teatr.doc se veut un îlot de résistance des valeurs humanistes et d'entraide collective. C'est encore le discours de sa directrice, Elena Gremina, qui le reflète le plus : *« Nous nous trouvons maintenant dans le capitalisme. Il a apporté avec lui certaines nouvelles valeurs qu'il n'y avait pas avant, particulièrement le culte de l'individualisme, le culte de la concurrence, le culte de certains... Il n'y avait rien de cela avant. Il y avait plutôt des valeurs soviétiques, tout autres. Elles étaient souvent très hypocrites. Mais elles étaient aussi de nature bien plus humaines. Et surtout que le camarade doit aider, qu'il faut être modeste, qu'il faut aider son camarade, qu'il faut tout faire ensemble (...). Et il me semble que c'est une expérience très intéressante que cette activité qui réussit et qui n'est pas fondée sur la concurrence mais sur l'assistance mutuelle, sur l'échange d'expériences, sur des choses qui se passent sans argent. Qu'ici les gens s'aident et travaillent pour un résultat commun (...). Cette ouverture, l'absence d'autoritarisme, l'absence de verticalité. Voilà, tout ça pour moi est très important »¹⁰⁵.*

Le fonctionnement de Teatr.doc se distingue essentiellement par l'absence de rôles définis (exception faite des places de directrice et directeur artistique), la liberté de chacun de s'engager comme il le souhaite, d'apporter son aide selon ses possibilités, et la prise de décisions en commun et de manière démocratique : *« nous n'avons pas une répartition stricte. Quand apparaissent de nouvelles choses, alors on réfléchit à qui peut faire quoi et ainsi de suite. De plus il y a encore d'autres personnes comme Elena Issaeva, Maxime Kourotchkine qui peuvent apporter ce qu'ils peuvent en terme d'organisation, de planification, etc. Les personnes qui le souhaitent, forment un groupe de développement du théâtre qui se réunit de temps en temps et dit que l'on fait ça, ça et ça ».*

C2d. Un lieu d'expérimentation ouvert à tous :

¹⁰⁴ Entretien du 23 mars 2005 avec Rousslan Malikov.

¹⁰⁵ Entretien du 20 mars 2005 avec Elena Gremina.

Ce dernier aspect du projet organisationnel, est peut-être celui qui traduit le plus l'hésitation de Teatr.doc entre des objectifs qui ne vont pas forcément de pair : en ouvrant son espace à tous les acteurs qui ne trouvent pas de place dans le théâtre institutionnel, il met en danger l'unité et la cohérence de son projet fondé autour du théâtre documentaire.

En effet, Teatr.doc, qui se construit en réaction au manque de scènes libres à Moscou, se veut un lieu d'expérimentation ouvert à toutes tendances. Ainsi, si le théâtre documentaire reste sa priorité, il n'y a pourtant pas de limitation de genre ou de style. La seule véritable restriction à la montée d'un spectacle, est qu'il doit s'agir de pièces contemporaines. Teatr.doc se donne donc pour fonction d'accueillir des spectacles qui ne pourraient être montés ailleurs, en raison de leur contenu, de leur forme, ou par manque de moyens. Sur le site Internet de Teatr.doc, on trouve ainsi un extrait d'article de presse choisi pour présenter le théâtre : *« on montre ici des histoire dramatiques qui ne peuvent aller sur d'autres scènes en vertu de leur format ou bien à cause du caractère provocateur du contenu, enfreignant les tabous éthiques et esthétiques. »*. Il s'agit soit de spectacles invités par Teatr.doc, soit de spectacles qui vont y être montés.

Cela va de pair avec la valorisation des compétences des néophytes et des sans-grade. Tous ceux qui veulent jouer, mettre en scène, et même, maintenant, filmer, doivent pouvoir le faire librement à Teatr.doc. Le texte de la directrice du théâtre, Elena Gremina, sur les brochures du festival de cinéma documentaire kinoteatr.doc est très révélateur de cette position : *« les autodidactes contre les professionnels, les dilettantes contre les pontifes de l'art, les divas contre les débutants. Prends un stylo et écris, invente un spectacle et monte-le à Teatr.doc, tourne un film et amène-le nous au festival ; si tu sens en toi le talent, la nécessité de te dire, la volonté de changer quelque chose dans le monde, dans la société ou ne serait-ce qu'en toi-même. »*

Cette volonté d'ouverture s'allie également au souhait de rapprocher les arts, loin de la frilosité habituelle d'un théâtre recroquevillé sur lui-même dans des séparations trop nettes : c'est ce qui est proclamé comme une orientation fondamentale du théâtre, dans les brochures du festival de cinéma documentaire kinoteatr.doc : *« une des directions principales du travail du projet Teatr.doc, c'est le rapprochement avec les autres sphères de l'art, où se déroulent des événements artistiques d'esprit proche »*.

« .doc » : une appellation fructueuse

le terme de « Teatr.doc » a été inventé par Edouard Boyakov, directeur du festival national de théâtre Le masque d'Or, à l'occasion du séminaire du Royal Court qui y avait été organisé sur le théâtre documentaire. Ce terme a eu un grand succès.

Devenu nom du théâtre à sa création, il sonne bien, sonne moderne, contemporain : comme une adresse Internet, ou un fichier informatique : c'est l'information qui court, les réseaux alternatifs qui se construisent à travers le monde par l'intermédiaire d'internet. Et il est vrai que le théâtre fonctionne essentiellement grâce à son site Internet qui permet aux différents membres de se coordonner.

« doc » est ainsi devenu le petit nom du théâtre pour les habitués, ce qui sonne comme « je suis à Doc », « on se retrouve à DOC », « qu'est-ce qu'il y a à DOC en ce moment ? ». Cela fait plus court, plus rapide, plus jeune, et en même temps plus familier.

Il s'est même formé un adjectif « dokovskyi », « dokovskaya » que l'on pourrait traduire par « docien » et « docienne »).

Mais cette particule s'est peu à peu répandue pour désigner tout ce qui émane plus ou moins de Teatr.doc, comme Kabare.doc (le cabaret politique auquel participent des membres de Teatr.doc), Kinoteatr.doc (le festival de cinéma documentaire organisé par Teatr.doc en février de cette année, à l'occasion des trois ans d'existence du théâtre) ou encore *Septembre.doc*, dernier spectacle de Teatr.doc qui porte sur la prise d'otage de Beslan en septembre 2004.

La particule « .doc », rajoutée à la fin des mots a fini par désigner une sorte de marque de fabrique, de design,... c'est tout le programme de Teatr.doc, politique, organisationnel et théâtral qui se veut compris et représenté par cette petite particule.

A travers cette courte présentation de la formation et du projet de Teatr.doc, nous avons pu voir que la coexistence de deux projets plus ou moins conciliables, à savoir le projet social, d'un côté, et celui de refondation et de transformation du monde théâtral, de l'autre, est déjà présente dès les origines du théâtre. Il reste à savoir comment, au jour le jour, Teatr.doc et ses membres vont réussir à arbitrer entre ces deux orientations, et s'ils pourront même les maintenir toutes deux. C'est dans les interactions, les arbitrages, observés à l'occasion de la création des spectacles, des représentations et de tous les autres moments de la vie du théâtre, que l'on cherchera les éléments d'une réponse.

Je me propose, dans une deuxième partie, d'analyser toutes les pistes de mise en place d'un possible micro-monde de l'art du théâtre documentaire : que ce soit dans l'écriture des pièces, la production des spectacles, la relation au pouvoir et aux autres mondes artistiques, ou encore la vie quotidienne de Teatr.doc. J'examinerai plus loin, ce qui, à l'inverse, menace la cohérence et l'unité du projet de Teatr.doc, pour en faire peut-être un simple dispositif dans la recomposition plus globale du champ théâtral russe.

PARTIE II : LA CREATION D'UN MICRO-MONDE DE L'ART AUTOUR DU THÉÂTRE DOCUMENTAIRE ?

Le théâtre documentaire, tel que le définit Teatr.doc, se fonde sur l'utilisation d'une technique nouvelle pour le théâtre russe, le verbatim. Cette technique venue d'Angleterre, même si l'on peut trouver certains précédents dans l'histoire du théâtre russe, rend caduque une bonne partie des conventions traditionnelles du théâtre. Il va donc falloir en inventer de nouvelles, que ce soit pour l'écriture des pièces ou la montée des spectacles, ainsi qu'inventer des modes de coopération nouveaux pour permettre leur production. Cela induit également une nouvelle définition des relations avec les autres mondes de l'art, ainsi que du rapport plus global à la société environnante. Il semble bien s'agir ici du phénomène que décrit Becker, de formation d'un micro-monde de l'art autour d'une innovation technique : « *certaines mondes de l'art voient le jour grâce à l'invention et la diffusion d'une technologie qui permet de nouvelles formes de production artistique* »¹⁰⁶.

Ce sont ces pistes, qui laissent entrevoir la formation de Teatr.doc en un micro-monde de l'art (c'est-à-dire en une structure de coopération et d'activité collective qui va influencer sur la production et la consommation de pièces documentaires), qui vont nous intéresser ici.

Pour ce faire, j'ai choisi de séparer l'analyse de la production des pièces, de celle de la production des spectacles. Si, pour quelques cas, une telle séparation est contestable¹⁰⁷, ces deux activités correspondent encore le plus souvent à des lieux et à des modes de coopération, ainsi qu'à des problèmes de conventions différents. De plus, si la production des spectacles est bien interne à Teatr.doc, l'écriture des pièces est, elle, un phénomène beaucoup plus autonome. Dans les deux cas, nous étudierons les modes originaux de coopération mobilisés, ainsi que toutes les difficultés liées à l'invention de nouvelles conventions et les solutions apportées.

Nous étudierons ensuite son rapport aux autres mondes de l'art, et notamment son rapprochement avec le cinéma, qui traduit une certaine prise de distance de Teatr.doc d'avec le théâtre institutionnel.

Nous verrons enfin le rapport particulier qu'entretient Teatr.doc à l'Etat et à la société environnante. Il s'agit ainsi de tester l'impact effectif du projet social de Teatr.doc.

¹⁰⁶ BECKER [1988], p. 311.

¹⁰⁷ La séparation temporelle traditionnelle entre l'écriture de la pièce et sa mise en scène est en effet un des éléments contesté à Teatr.doc, puisque par exemple, dans un spectacle comme *La guerre des moldaves pour la boîte en carton*, le texte de la pièce s'est fixé avec les improvisations des acteurs.

CHAPITRE 3

La dynamique de production des pièces : Teatr.doc, laboratoire du théâtre documentaire.

La technique anglaise verbatim transforme le travail dramaturgique : elle en change les règles, tout en paraissant le rendre plus accessible. En effet, quantité de textes documentaires vont fleurir sans interruption dès l'importation de cette technique. Or l'écriture de ces pièces mobilise des modes de coopération nouveaux, et un contexte particulier, souvent encore très expérimental. Il s'agit d'inventer de nouvelles conventions. Le statut de l'artiste et celui de l'œuvre sont profondément remis en question : si la pièce se constitue essentiellement de textes récoltés et retranscrits tels quels, quelle activité cardinale reste-t-il au dramaturge qui permette encore de le nommer ainsi? Ce sont donc les contextes d'écriture, les choix opérés par les artistes et les modes d'organisation du débat autour des nouvelles conventions du théâtre documentaire – débat entre les producteurs mais aussi et peut-être surtout avec le public – qu'il nous faut interroger.

A. Un contexte d'écriture particulier.

Ces pièces documentaires ont, tout d'abord, été écrites dans un cadre particulier ; la plupart sont en effet écrites à l'occasion des premiers séminaires de théâtre documentaire – organisés dans le cadre du festival Le Masque d'Or par des intervenants du théâtre Anglais Royal Court qui pratiquait depuis 10 ans le théâtre documentaire – ou surtout de ceux qui suivront.

Il faut aussi se replacer dans le cadre plus général d'une volonté des fondateurs de Teatr.doc de développer la nouvelle dramaturgie, volonté qui leur tient à cœur car ils sont tous dramaturges. Aussi, pour eux, le théâtre documentaire est-il une expérience d'écriture parmi d'autres ; Mikhaïl Ougarov, directeur artistique de Teatr.doc, organise ainsi régulièrement des séminaires proposant d'autres techniques pour développer l'écriture dramatique, comme ceux organisés sur les collines Lénine pour éprouver les techniques de « Life game » ou de « biographie anticipée ».

Il n'y a donc pas de dramaturge de théâtre documentaire, qui écrirait dans ce genre seulement. C'est plutôt une expérience, à laquelle s'essaient des dramaturges, curieux de

tester cette nouvelle technique et de voir les possibilités qu'elle leur offre, mais qui écrivent aussi tout autre chose, ou des gens qui utilisent cette technique pour écrire leur première pièce. Verbatim permet en effet une floraison de projets dans lequel se lancent les gens qui n'ont pas forcément écrit auparavant. Serguei Pestrikov, électrotechnicien et metteur en scène pour théâtre amateur¹⁰⁸ de formation, va ainsi à travers Teatr.doc se lancer dans deux expériences : la rédaction d'un texte documentaire, *le Sexe par téléphone* en collaboration avec la dramaturge Elena Issaeva, ainsi qu'un texte personnel, *Voïnouchka*. La plus souvent, l'écriture de pièces documentaires s'inscrit au milieu de projets tout aussi différents, documentaires ou non, comme le montre l'exemple de Galina Sinkina, réalisatrice de cinéma de formation, mais qui associe projets documentaires au théâtre, au cinéma, et des projets artistiques tous autres.

Pour les dramaturges de profession, l'écriture d'une pièce documentaire est d'abord une expérience qu'ils ne vont pas forcément recommencer. Cette expérience a pu par contre influencer sur leur manière d'écrire. Elena Issaeva me raconte ainsi comment Verbatim pousse à être plus attentif à la langue des personnages : *« Le travail sur des pièces documentaires a-t-il influé sur votre manière d'écrire ? - Je pense que oui parce que je me suis mise à faire plus attention à la langue des personnages. Oui, j'ai été plus près de mes personnages. En gros, j'ai commencé à travailler sérieusement sur la langue. Parce que Verbatim exige une étude très précise du discours des personnages ... ça dépend sur quoi tu travailles »*¹⁰⁹.

Ekaterina Narchi, est surtout satisfaite d'avoir pu enrichir sa palette de personnages, de langages :

« J'espère que me resteront le goût, l'oreille, de l'authenticité. J'espère qu'avec ces projets s'est fixé en moi, à l'intérieur, un petit coin d'authenticité (...). Cela enrichit de sujets, infiniment. La réalité elle est bien riche de toutes sortes de sujets. - Et sur votre façon d'écrire ? - Je pense que oui. Elle est devenue plus dure. - Plus dure ? - Pas polie. Parce que le discours humain n'a pas la structuration littéraire. Et moi j'appartiens, disons, au monde des gens érudits, j'ai étudié à l'université, encore ailleurs. Et j'ai donc une oreille réglée. En conséquence, sans que je le veuille, mes héros peuvent commencer à parler comme ceux de Tourgueniev, ou ceux de Pouchkine. Mais quand tu t'entraînes et que tu écoutes la langue de la rue, la langue vivante, tu comprends quelles différentes manières de parler ont les différentes personnes, dans différents milieux. J'ai grandi dans un milieu, et je peux ne pas savoir comment parlent les politiciens, comment parlent les récidivistes, ou encore les marins, et en définitive, ayant pris connaissance avec tout cela, ayant écouté, retranscrit, m'étant

¹⁰⁸ Il s'agit des « lioubitelskie teatry », réalité soviétique qui désigne les théâtres dépendants des palais de la culture souvent municipaux où pouvaient jouer en amateurs les habitants d'une ville.

¹⁰⁹ Entretien du 16 mars 2005 avec Elena Issaeva.

plongée dedans, j'ai tout de même étendu mon instrument de dramaturge (...). Je pense que Shakespeare, n'aurait pas eu besoin de Verbatim. Parce qu'à son époque, il vivait lui-même, il discutait et avec le peuple, et avec les aristocrates. Mais à notre époque, les gens sont tout de même dépendants de leur milieu social. Pour l'artiste, c'est très dangereux. Il va tout le temps décrire son entourage, c'est sans doute aussi possible, mais tout de même ça rétrécit certaines limites »¹¹⁰.

B. Le lancement des projets

De la multitude de projets verbatims qui voient le jour, on peut remarquer des tendances qui vont permettre de distinguer des types particuliers de projets verbatim, selon le moment de leur apparition dans l'histoire encore très jeune du verbatim russe, mais aussi selon les buts de leur auteur. Ainsi, à partir d'une orientation sociale donnée par les anglais au Verbatim (les anglais ayant une tradition de théâtre social très importante, comme dans le cinéma), ce dernier va connaître une certaine diversification.

- Une orientation d'abord sociale :

Les projets nés directement des premiers séminaires de théâtre documentaire, où des groupes ou des personnes individuellement se sont lancées sur des sujets proposés par les dramaturges anglais, sont d'abord sociaux : un premier projet sur les SDF (2001-2003, sous la direction de Steven Doldri, initié au séminaire d'avril 2001), d'autres sur Mourmansk à propos de la tragédie du Koursk, ou encore sur la prison de femmes en régime dur de la région d'Orel. Le début est très expérimental, et on part ainsi à l'aventure, à plusieurs, avec un certain enthousiasme, avant que des projets personnels différents ne se détachent : à partir d'SDF, Georg Jéno va construire le spectacle *Chant des peuples de Moscou* ; de la prison de femme vont naître deux projets, *Les pommes de la Terre* d'Ekaterina Narchi et Aglaé Romanovskaya et *Crimes de passion* de Galina Sinkina ; Du déplacement à Mourmansk, Ekaterina Narchi tirera *Submersion*.

- des initiatives ultérieures plus personnelles, toujours liées aux problèmes de la société russe aujourd'hui :

¹¹⁰ Entretien du 6 avril 2005 avec Ekaterina Narchi.

A côté de ces grands projets collectifs, naissent des projets moins sociaux, selon les choix des individus qui veulent essayer le verbatim. Par exemple avec *Le Premier Homme* Elena Issaeva réalise un spectacle sur les relations entre les filles et leur père. Elle raconte comment voulant s'essayer au verbatim elle en est venue à un tel sujet, ne se voyant pas aller rencontrer des gens d'un milieu trop différent : « *C'est-à-dire que j'ai compris que je n'irai pas voir les clochards, les prostituées non plus, (rires), je ne peux pas faire des interview avec eux, je ne peux le faire qu'avec des gens normaux....* ». Elle a quand même été poussée à un sujet original pour elle par les organisateurs du séminaire : elle voulait d'abord s'intéresser aux relations mère-fille, un thème récurrent dans son œuvre, mais on lui a dit que les relations père-fille pouvaient aussi être intéressantes.

Des individus également utilisent verbatim, pour monter des projets qui leur tiennent à cœur depuis longtemps : *La grande Bouffe* est faite par trois amis sur leur réaction par rapport à leur travail dans une émission de télé-réalité, ou encore *Tresvyi PR*¹¹¹, avec lequel Olga Darfi, réalisatrice de cinéma de formation, qui monte un projet sur les politechnologues, projet dont elle rêvait mais qu'elle considérait comme irréalisable au cinéma.

- un programme politique (conservation par la direction de l'objectif social et politique du théâtre documentaire):

On peut distinguer également un ensemble de projets orientés par une volonté réfléchie, un programme du théâtre. Ce sont des spectacles liés à la direction du théâtre, sur des thèmes souvent très sensibles pour la société russe aujourd'hui : la volonté de faire un cycle des « Inconnus dans la ville », dont la première partie sur les immigrés proches a donné le spectacle *La guerre des Moldaves pour la boîte en carton* (initié par Alexandre Rodionov, fils de la directrice Elena Gremina, et monté entre autres par Mikhail ougarov, directeur artistique du théâtre)), ou encore aujourd'hui le spectacle *Septembre.doc* sur la Tchétchénie (écrit par Mikhail Ougarov, Elena Gremina, et Alexandre Rodionov). Ces projets ont un thème plus politique que les précédents.

- Verbatim à la mode : diversifier cette méthode :

¹¹¹ *Tresvyi PR* peut se traduire par « rusé de politechnologue ! ».

Il y a enfin aujourd'hui une mode du verbatim, qui fait que de nombreuses personnes, dramaturges ou non, s'essayent au verbatim en tentant d'écrire une pièce plus originale que les précédentes, et d'étendre la méthode à d'autres sujets que les thèmes sociaux ou politiques : Il en est ainsi de la pièce *Les Belles* de Vladimir Zolobuev et Alexeï Zenzinov qui ont déjà écrit huit pièces mais encore jamais de verbatim, et qui racontent avoir cherché un sujet « original ». Vladimir Zolobuev, à chaque présentation de la pièce, insiste sur le choix qu'ils ont fait de n'aller voir ni les clochards ni les femmes criminelles.

C. L'écriture des pièces : l'invention d'une technique dramaturgique¹¹²

L'appropriation de cette technique venue d'Angleterre, remet en question le travail dramaturgique. Nous avons vu plus haut comment le statut même d'artiste était atteint, puisqu'on pourrait penser que le dramaturge n'est plus l'auteur du texte, qu'il ne fait que le recomposer. En fait, évidemment, le dramaturge de théâtre documentaire doit procéder à toute une série de choix au cours de l'écriture du texte, de la récolte du matériau à sa mise en forme ; choix qui en font bien sûr un travail artistique et que nous allons éclairer ici.

Seulement ces choix sont très différents de ceux auxquels procèdent le dramaturge classique, et il n'existe pas encore de conventions établies qui puissent les guider. Aussi Teatr.doc va-t-il développer une importante réflexion méthodologique, esthétique, voire éthique pour définir des règles simples du théâtre documentaire. Les choix auxquels procède le dramaturge dépendent en effet d'abord des objectifs donnés au théâtre documentaire, objectifs plus ou moins contradictoires : l'objectif de « scientificité » - la pièce documentaire ne doit pas être mensongère -, l'objectif artistique - la pièce doit avoir un intérêt artistique – et, plus ou moins avoué, l'objectif militant - jugement par rapport à l'intérêt social ou politique que représente le thème - . Quel objectif doit primer ou comment les concilier ?

Ces débats autour de la pratique documentaire rappellent aussi de manière frappante ceux de la microsociologie à propos de l'enquête de terrain, notamment sur les techniques d'entretien auquel recourt également le verbatim. Si l'objet final diffère, les mêmes questions sont soulevées à propos de la récolte du matériel, de la constitution de l'échantillon, du choix

¹¹² J'ai rassemblé les informations de ce chapitre en assistant à de nombreuses discussions dans le théâtre, notamment à l'occasion de la présentation de spectacles nouveaux comme *Les Belles* et *Septembre.doc*, mais aussi lors du festival de film documentaire, même s'il s'agissait là de cinéma. J'ai également trouvé sur le site Internet du théâtre, dans la rubrique « qu'est-ce que le verbatim ? », une présentation de certains problèmes méthodologiques, abordés lors des séminaires de théâtre documentaire. C'est aussi souvent dans la discussion avec les auteurs, que j'ai pu aborder les différents problèmes qu'ils se sont posés dans la construction de leur texte.

des questions, de la sélection du matériel récolté, de sa recomposition, jusqu'à la construction de la pièce. Ces choix, présents à chaque étape de l'écriture de la pièce, montrent l'ambiguïté des affirmations avancées à chaque présentation d'un spectacle comme la première des justifications : « C'est purement documentaire » ; « c'est tout à fait documentaire » ; « rien n'est inventé ».

C1. La récolte du matériel

Il s'agit de partir sur le terrain correspondant au sujet de la future pièce, sans avoir encore d'idée ni d'histoire ni de personnage. Ce temps de la récolte est plus ou moins long, 3-4 mois pour *Tresvyi PR*, à cause des difficultés à obtenir des rendez-vous avec des personnes haut placées, un an pour *Crime de passions*, la dramaturge cherchant peu à peu son sujet, 2 ans pour *Les Pomme de la Terre*.

Il y a des manières très différentes de récolter ce matériel « documentaire » : il y a d'abord ce que l'on appelle le « verbatim pur », c'est quand le texte provient de la retranscription d'entretiens enregistrés. Mais l'on peut encore faire des pièces documentaires à partir d'articles de journaux (c'est rare mais c'est le cas d'une pièce sur l'anorexie et la boulimie) ou à partir de paroles récoltées sur Internet dans les forums (*Septembre.doc*). Il y a encore d'autres formes plus compliquées, par exemple quand à partir d'un fait divers réel, ce sont les acteurs qui vont s'imprégner de l'univers social dans lequel il s'est déroulé, pour ensuite le retransmettre par leur jeu. Quelque soit la forme de verbatim utilisée, la première étape est la constitution de l'échantillon, c'est-à-dire le ciblage des personnes dont on va recueillir le témoignage, ou des journaux et sites internet qu'on va étudier.

La constitution de l'échantillon est parfois très réfléchi : Vladimir Zolobuev, co-auteur de la pièce *Les belles, Verbatim*, met en avant la scientificité de sa démarche. Lors de la présentation de son spectacle, il justifie le choix des personnes interrogées comme s'il s'agissait d'un travail de recherche : Il a réalisé dix-huit entretiens sur des critères précis : des filles que les auteurs ne connaissaient pas directement, qui se considéraient comme belles, qui étaient considérées comme telles par leur entourage, mais dont la profession n'avait pas de rapport avec leur beauté. On retrouve bien ici des critères simples de validité sociologique pour la constitution d'un échantillon : une certaine taille, une définition des critères de choix et l'exigence qu'intervieweur et interviewé ne se connaissent pas.

La scientificité de la constitution de l'échantillon n'est pourtant pas ce qui est le plus revendiqué, et sa constitution est même le plus souvent aléatoire. Ekaterina Narchi, dramaturge, raconte comment, pour écrire *Submersion* sur la tragédie du Kursk, les cinq personnes de l'équipe se sont dispersées à travers tout Mourmansk, avec chacune un dictaphone, pour recueillir des témoignages au hasard des rencontres. Pour elle, l'intérêt réside dans la diversité des enquêteurs, qui vont chacun rencontrer des personnes différentes que les autres n'auraient pas rencontrées ou à qui l'on aurait pas raconté les mêmes histoires : un conducteur de taxi, un « snaiper » (tireur d'élite russe) attendant son prochain appel pour la Tchétchénie, un jeune matelot qui a participé aux tentatives de sauvetage du Kursk.

C'est-à-dire que si la situation d'entretien peut se rapprocher de celle de la sociologie qualitative, le but est différent : il s'agit de récolter du matériel qui puisse avoir une qualité artistique, avant d'être représentatif. La constitution de l'échantillon va ainsi parfois à l'encontre de toute représentativité ; dans *Septembre.doc*, les sites Internet choisis pour récolter la partie russe du matériel documentaire sont les moins représentatifs de la population russe en général. Mikhaïl Ougarov, metteur en scène du spectacle, s'en explique : « *Ils sont horriblement loin. Ils sont plus près du Japon que de la Tchétchénie. Pourquoi est-ce que c'était intéressant d'écouter leurs idées, c'est parce qu'ils se trouvent dans la situation la plus tragique. Ils sont si loin, qu'ils ne peuvent rien faire d'autre que de compatir, de s'indigner, d'écrire des lettres, de discuter entre eux, ils ne peuvent aider en rien. Et pour cela leurs dires étaient bien plus forts que, par exemple, les opinions de moscovites* ».

On retrouve pourtant une certaine constance dans la taille de l'échantillon, qui évolue entre quinze et vingt personnes interrogées : 15 pour *Le Premier homme* et pour *Tresvyi PR*, 18 pour *Les Belles*, 20 pour *Les Pommes de la Terre*.

La seconde étape est le choix des questions posées. Ce thème est abordé dans le compte rendu du séminaire de théâtre documentaire d'octobre 2001 sur les Collines Lénine, qui tire une conclusion assez idéale : la question, comme force créatrice, a le pouvoir de faire dire ce qui n'avait jamais été dit auparavant, de provoquer la réponse et le mot nouveau. Verbatim serait la seule méthode d'enquête qui ne se soucie ni que l'information donnée en réponse soit complète, ni qu'elle soit juste (contrairement aux sociologues, aux médecins, aux psychanalistes et à tous les autres enquêteurs de la société), la seule chose importante étant la qualité artistique de la réponse.

En fait savoir quelles questions poser et comment, n'est pas du tout évident, et encore moins définir ce qu'est la qualité artistique de la réponse. Lors de la présentation du spectacle

encore inachevé de *Les belles*, *verbatim*, la critique du public s'est focalisée sur les questions des entretiens. Une dramaturge de théâtre documentaire et une critique de théâtre présentes ce soir-là accusent le texte d'être « vide » et plein de lieux communs, notamment à cause de la trop grande généralité des questions : « *et Dieu, c'est beau ?* » ou encore « *La beauté sauve-t-elle le monde ?* ». Elles auraient aimé des questions plus précises sur ces filles, qui les concernent directement. La critique reproche : « *C'est comme si tu fais un interview avec quelqu'un qui vient de monter son spectacle, qui a bossé dessus et tu lui demandes : et alors Dieu...* ».

A l'inverse, le spectacle *Les Pommes de la terre*, semble tenir sa richesse des questions précises, relatives à la vie quotidienne, choisies par les dramaturges. Ce spectacle porte sur les femmes prisonnières en régime dur, ayant souvent commis plusieurs crimes. Ekaterina Narchi, dramaturge, raconte comment avec Aglaé Romanovskaya elle ont cherché les thèmes qui permettraient à ces femmes de se raconter le plus. Elles ont alors choisi de les interroger sur leur mère à propos de sujets très simples, de la vie de tous les jours. Les femmes interrogées étaient ainsi invitées à développer à partir de sujets comme : « *ma mère m'a frappée* », « *la robe préférée de ma mère* » ou encore « *les hommes de ma mère* ». « *Nous avons pensé : voilà elles sont en prison. De quel thème pourraient-elles parler qui pourrait fortement les aider à se relever, et, d'une certaine façon, à comprendre ce qu'il leur est arrivé, et ce qu'on peut faire après. Nous avons pensé que pour chaque femme, ce qui lui est arrivé ou ce qui ne lui n'est pas arrivé, est, d'une manière ou d'une autre, lié à sa mère. Et c'est bien ainsi. Et le meilleur que nous avons en nous, nous en sommes redevables pour une part à notre mère, et le pire aussi. Et nous avons pensé que ce thème est parfaitement inépuisable et absolument international* ».

Ces questions sur des expériences quotidiennes et sur des thèmes simples et importants comme celui de la mère, ont l'avantage d'avoir un caractère universel dans lequel tous peuvent se retrouver. Le spectateur, malgré tout ce qui le sépare de ces femmes, est renvoyé à sa propre expérience, à ses souvenirs d'enfance. Ce caractère universel du texte est ce qui fait en partie sa valeur artistique, et c'est ce qui est apprécié. Ioulia Voslioublenna, actrice dans ce spectacle, raconte : « *Les gens sont toujours frappés à chaque spectacle. Il y a dix personnes, et chacune des dix personnes trouve son histoire. Souvent il y a des gens qui appellent Aglaé dix jours après : « j'ai retrouvé un souvenir de ma petite enfance, je ne sais pas pourquoi, mais je sais que c'est à cause de votre spectacle ».* Ou encore, des gens qui dix jours après, soudain viennent de comprendre le sens du spectacle, alors qu'ils étaient partis sans avoir rien compris, voire déçus, et qui l'appellent dix jours après pour la remercier. Ma petite sœur elle vient presque à chacune des représentations, elle n'en rate pas une seule, elle

a dû le voir peut être déjà sept ou huit fois, mais elle dit qu'à chaque fois elle y retrouve quelque chose de nouveau ».

C2. La sélection

Une fois le matériel récolté, il s'agit de sélectionner les passages qui vont entrer dans le texte de la pièce, ce qui représente souvent un travail énorme. Là encore la représentativité n'est pas le critère principal, mais la qualité artistique, une notion difficile à définir. C'est l'expression de « *yarka* » (« brillant », « vif », « frappant ») qui revient le plus souvent pour l'exprimer. C'est ce qu'utilise Mikhaïl Ougarov à propos de la création du texte de *Septembre.doc* pour expliquer comment à trois ou quatre personnes de Teatr.doc ils ont sélectionné des extraits à travers des marées de textes (les forums Internet Tchétchènes, Ingouches, daghestanais et russes pendant 10 jours, du 1 au 10 septembre 2004) : « *Parmi eux nous avons choisi en premier lieu les plus brillants [marquants, vifs, frappants], les plus clairs [limpides, lucides, manifestes, nets], précis par leur position, et émotionnels. Parce que là chez moi se tient une telle pile de feuilles imprimées. Et en règle générale c'est un vrai « blablablublublubl... ». Il y en a très peu où, en une fois, simplement, la personne s'est exprimée. C'est ceux-là que nous avons recueillis* ».

De la marée du langage courant (souvent déconstruit et sans forme, d'autant plus qu'ici il s'agit de textes écrits sur des forums internet), il faut cueillir certaines perles, où le sens ressort soudain fortement, clairement, brillamment, afin que le texte soit audible par les spectateurs. Les morceaux choisis pour constituer le texte de *Septembre.doc*, regroupent ainsi surtout des textes forts et nouveaux pour des oreilles russes, souvent d'une certaine beauté artistique : un tchétchène qui raconte l'odeur de musc qui émane du corps des martyrs. Ils évoquent les souvenirs des exploits des camarades qu'ils ont aimés et admirés, ou haïs et qui sont morts maintenant. Des morceaux de textes très fort émotionnellement renvoient directement le public russe à ses peurs : un homme explique comment, si l'on se trouve pris en otage, il faut se comporter tout à fait à l'inverse de ce que conseillent les psychologues : considérer qu'on est déjà mort et donc tout faire pour se libérer, se battre courageusement. C'est le morceau qui bouleversera le plus les spectateurs lors de la première présentation au public. Ont également été retenus des morceaux légers et frais, relatifs à une vie quotidienne, incongrus pour les russes mais très humains : de jeunes filles musulmanes discutent assez drôlement sur le port du voile - la peur des parents qui ne veulent pas qu'elles le portent, mais comme elles envient les filles qui sont si belles avec- . Le dernier mot du spectacle implique

violemment le spectateur : *« je ne ressens rien et je ne peux rien ressentir car je ne connais pas ces gens. Mais quand j'aurais des enfants, à chaque prise d'otage, je me réjouirai, car mes enfants n'y seront pas ».*

En fait, que la représentativité ne soit pas recherchée en premier est ce qui peut être reproché aux auteurs de projets polémiques comme *Septembre.doc*. Mais c'est un débat très courant à propos du théâtre documentaire : quelle est la part d'objectivité nécessaire, et quelle part de subjectivité ?

Pourtant inversement, un texte trop « informatif », pas assez « humain », pas assez conflictuel (le théâtre documentaire n'échappe pas à une conception tragique du théâtre), nuit à la pièce. C'est ce que remarque S. Pestrikov à propos de la première variante de son texte *Le sexe par téléphone* qui était trop « documentaire » : *« On a fait des lectures, oui. L'été dernier justement ça a été la première, disons, variante de travail de « Sexe par téléphone », mais elle n'était pas très réussie. – pourquoi ? - .. elle était plutôt informative. On pouvait tout y apprendre sur la manière dont on travaille dans ce type de service. Après on l'a beaucoup retravaillé, on a coupé de la technique, rajouté des histoires de clients... »*

Enfin peuvent jouer des considérations très pratiques dans la sélection des passages : il s'agit en effet que les morceaux recueillis soient jouables, étant donné les acteurs disponibles pour le spectacle. Le projet *Tresvii PR* posait ainsi un problème du fait que la majorité du matériel récolté concernait des personnes de plus de cinquante ans, installées dans la vie, quand les comédiens disponibles à Teatr.doc sont tous très jeunes : ils ont entre 30 et 35 ans et il est très difficile d'en trouver de plus de quarante ans. La dramaturge, Olga Darfi, raconte qu'elle a dû abandonner toute une part du matériau recueilli : seulement 20% seraient entrés dans le spectacle : *« Parce que tout de même quand tu fais un spectacle c'est aussi important de, comment dire... de rendre des personnage, hein ? En donner une image proche ; c'est-à-dire que s'il s'agit d' un homme qui est à la tête d'une grosse agence de polit consulting en Russie, qui est très riche, et disons, élégant, très beau... Et bien on ne peut pas le faire jouer par n'importe quel étudiant, vraiment (rires) ! A cause de cela il y a beaucoup de matériel que nous n'avons pu utiliser. C'est aussi parce qu'ici tous les acteurs travaillent pratiquement gratuitement. Mais les gens d'âge mûr ne sont pas du tout prêts à travailler gratuitement (rires). »*

C3. La construction de la pièce

« Et ensuite j'ai inventé le schéma du sujet, comment placer ces différentes personnes, au nom de quoi elles devraient se trouver dans un même lieu scénique, dans un seul endroit » Ekaterina Narchi.

Comment transformer la parole de personnes différentes, qui ne faisaient que répondre aux questions d'un enquêteur, en discours de personnages pris ensemble dans la cohérence d'un même spectacle. Il va donc s'agir d'arranger (« komponovat' », c'est le terme qui revient le plus souvent) les textes recueillis pour construire un texte dramatique. Il faut des artifices dramatiques pour relier toutes ces personnes. Bien sûr, dans les pièces issues de verbatim, on va très rarement trouver une intrigue semblable à celles du texte dramatique traditionnel. Il faut pourtant qu'il y ait une trame, capable de retenir le spectateur et de faire l'unité du spectacle. Il y a plusieurs moyens d'arriver à cette fin, des moyens qui diffèrent aussi selon les degrés de « pureté » du verbatim (selon que l'auteur s'autorise à rajouter du texte ou non).

Le moyen le plus simple de lier les différents personnages est d'introduire dans le spectacle la figure du dramaturge qui les interroge. C'est là peut-être le moyen le plus « pur », puisqu'il n'y a pas besoin de rajouter du texte. L'histoire du spectacle est alors celle des dramaturges menant leurs entretiens. C'est le choix qui est fait pour le spectacle *Tresvii PR* portant sur les « politechnologues », des spécialistes de la communication politique. Le spectacle raconte la lutte des deux dramaturges pour essayer d'arracher aux « politechnologues » des informations intéressantes sur lesquelles elles puissent construire un spectacle. Ce sont donc les différentes situations d'entretien qui sont reconstituées dans le spectacle. Il est vrai que dans ce cas très précis, la situation même de l'entretien est très amusante et contient des éléments profondément dramatiques, puisque les deux dramaturges doivent redoubler d'ardeur pour lutter contre la langue de bois de leurs interlocuteurs.

Un choix très proche est réalisé dans le spectacle *Les belles*, où l'« auteur » est un personnage à part entière. C'est le choix des dramaturges qui insistent sur la « documentalité » totale de leur texte : aucun mot n'a été inventé. Pourtant il y a un artifice puisque la situation de la pièce est fictive : toutes les belles sont rassemblées dans un même bar et répondent à tour de rôle aux questions posées par l'auteur (c'est là aussi un artifice de stylisation puisqu'il y a en réalité deux dramaturges). Un deuxième personnage (qui n'est pas non plus inventé mais qui forcément ne se trouvait pas dans cette situation) sert alors de lien et de pendant à l'auteur : le barman. La trame du spectacles se constitue par la

progression des questions, des plus pratiques (« *comment ça c'est passé quand vous avez la première fois compris que vous étiez belle* ») aux plus abstraites et générales (« *y a-t-il dans le monde plus de beauté ou plus de désordre ?* »), et par le dévoilement progressif de tous les personnages.

Une dernière possibilité proche de ces deux exemples mais qui prend beaucoup plus de liberté, est d'inventer un personnage lien qui est l'équivalent de l'auteur, mais qui a sa propre histoire et que l'on accompagne au cours du spectacle. C'est le choix qu'a fait Ekaterina Narchi pour écrire *Submersion* sur la tragédie du Koursk : « *j'ai inventé un personnage extérieur, quelque chose un peu dans votre genre. Une jeune fille qui est née en Allemagne mais qui vit en France et qui ne comprend pas très bien ce que c'est sa patrie. On peut la comprendre. A cause de cela elle étudie le monde (...) Et voilà elle vient regarder ce que c'est que la Russie ; elle étudie le russe et il lui semble qu'elle comprend quelque chose à la Russie, mais elle comprend à sa façon bien sûr (...). Elle est slaviste et elle étudie les façons de parler (...). Et elle arrive à Mourmansk et là-bas, à ce moment-là, périt le sous-marin. Et elle continue, comment dire, quelque chose comme à faire des interviews. Et ce qu'elle entend, et bien ce sont les interviews. Et elle rencontre les personnes que nous avons effectivement rencontrées (...) Voilà quel personnage-fil j'ai inventé, qui ne comprend jamais tout à fait : elle comprend d'une certaine manière, et en même temps ne comprend pas* ». Ce personnage a lui même quelques bases réelles, puisque la dramaturge l'a construit sur le modèle d'une étudiante allemande de l'école-studio du MKhAT.

Dans ces trois exemples différents, les choix dramaturgiques permettent de garder l'unité des personnages. Un seul et même personnage dans le spectacle prononce les paroles d'une seule et même personne réelle. Cela permet, notamment dans *Tresvii PR* et dans *Les belles* de rendre de véritables personnages en conservant leur unité et leurs caractéristiques - façons de parler, caractère, logique de l'histoire personnelle... - . Dans *Tresvii PR* un seul des personnages du spectacle représente en fait la réunion de deux personnes réelles différentes, mais la dramaturge le justifie en m'expliquant que ces personnes formaient une équipe, une véritable paire, travaillaient ensemble, et étaient du coup très proches l'un de l'autre.

Si l'on ne veut pas garder l'unité des personnages, parce que le but est différent ou bien tout simplement parce que ce n'est pas possible à cause du type de matériel récolté (par exemple dans *Septembre.doc*, où le spectacle se compose de fragments de textes courts très nombreux et écrites par des personnes très différentes), l'histoire dramatique se passe alors à un autre niveau, sans personnages précis, dans une forme peut-être plus poétique.

Dans le spectacle *Les Pommes de la Terre*, où le matériau récolté (de long entretiens avec un nombre défini de femmes sur des thèmes communs) aurait tout a fait pu permettre de construire des personnages particuliers, les auteurs du projet ont fait le choix au contraire de brouiller toutes les consciences des personnages. Il y a un évènement de départ : une femme reçoit une lettre où elle apprend le décès de sa mère. Cet évènement encadre le spectacle qui s'ouvre et se ferme sur cette phrase :

On m'a simplement apporté la lettre ; j'aurais dû, et j'y étais, d'une certaine manière, préparée, mais visiblement, c'est de toute manière psychologiquement impossible de se préparer à cela. Elle s'est noyée. Elle se baignait et son cœur dans l'eau s'est simplement arrêté.

Au milieu, c'est le flot des consciences qui se déploie, comme de long monologues qui s'entremêlent, et dont on n'arrive plus à démêler qui en est l'origine. Si la pièce progresse par chapitre, suivant les différents thèmes abordés par les questions (la lettre, la robe de ma mère, le premier mot, abricot, l'autobus, le marteau, le cinéma, la pommade, le bonbon, le fruit), les réponses des femmes se mélangent si bien qu'on ne comprend pas finalement à qui arrive cette lettre ou qui est emprisonné pour avoir tenté de tuer sa mère : *« Et voilà de cette coexistence imposée avec d'autres femmes on a inventé ce sentiment pénible. Et au final tout arrive à toutes, c'est une situation psychologique très pénible. On ne comprend pas de quelle héroïne concrète il s'agit, et à cause de cela, on peut l'attribuer à toutes et aux spectateurs également »*.

Au final cela donne une forme très poétique ; la pièce est d'ailleurs sous-titrée, dans le recueil de *Teatr.doc*, « poème dramatique dans le style documentaire ».

Dans *Septembre.doc*, on trouve une forme un peu similaire mais qui est due ici à la fragmentation originelle du matériau. Les morceaux sélectionnés sont regroupés en « blocs » par thème : le bloc « sur les saints et ceux qui ont péri », le bloc féminin, la vengeance, plusieurs blocs russes. Là aussi, l'« histoire » du spectacle, est beaucoup plus abstraite et métaphorique :

« D'histoire que construisent habituellement les dramaturges, il n'y en aura pas. Parce que là ça n'est pas possible. On pourrait peut-être inventer une telle histoire, je ne sais pas : une jeune fille aime un jeune homme, mais il ne vient pas la retrouver ce soir-là parce qu'il regarde à la télé les évènements de Tchétchénie. Mais c'est un autre genre. Il y aura là une autre histoire. Il y aura une histoire sur le fait que, pour nous, le 1^{er}, comme en Amérique le 11 septembre, le monde entier a changé ; chez nous en principe, c'est le 1^{er} septembre, de

l'année dernière, qui a changé le monde. Le monde a beaucoup changé. C'est donc l'histoire qu'il existait le dernier soir d'août, le 31 août, un soir d'été doux et paisible. Quand les russes parlent de leurs affaires. Quand les Tchétchènes racontent l'histoire de leurs héros (...), que d'eux émane le musc, et tout ça... Et alors se produit l'évènement le plus important : cette journée commence, et tout change. C'est très difficile un tel sujet, pour moi comme dramaturge, c'est très difficile à construire. Parce qu'il n'est pas direct. Il n'y a pas d'évènement direct ; Mais c'est possible. C'est pour cela qu'il n'y aura pas d'histoire, j'ai peur que n'importe quelle histoire tue, détruise la facture... Cela est très important ».

Les quatre acteurs discutent donc entre eux en enchaînant des tirades écrites par des gens différents. Ils sont un moment tous russes, puis tous tchétchènes, puis discutent entre Ingouches, Daghestanais et Tchétchènes ; à d'autres moments il est même difficile de distinguer qui vient d'où et qui a quelle position. C'est bien sûr aussi un choix de brouiller les points de vue afin d'accentuer le tragique de l'impasse du conflit, l'impossibilité de désigner un coupable.

Il est marquant de voir que dans ces deux spectacles, chaque acteur a pourtant ses spécificités. Si dans *les Pommes de la Terre*, elles viennent d'un travail de mise en scène et de jeu de l'acteur très spécifique, dans *Septembre.doc*, elles sont directement liées à l'écriture du texte. Sont en effet reconstitués (en alliant travail de l'acteur et distribution des morceaux de texte), à travers ces fragments d'origine très différentes, quatre types de personnages, deux femmes et deux hommes. Le premier personnage de femme est le plus tragique. Elle vit déjà en esprit dans l'au-delà et pourtant rit, sourit, ne semble pas parler sérieusement. Du côté tchétchène, elle parle aux hommes du paradis où arrivent leurs frères martyrs, et d'où ils demandent à Dieu la grâce de pouvoir retourner sur terre pour pouvoir à nouveau mourir pour lui ; aux Russes, elle les provoque en jeu, leur dit qu'au lieu de parler il n'ont qu'à aller se venger s'ils le veulent, tout en soulignant par sa nonchalance l'absurdité d'une telle action. L'autre personnage féminin plus proche des hommes qu'elle envie, est bien ancrée dans la réalité. Des personnages masculins, l'un est plutôt violent, décidé, l'autre résigné, plus « trouillard » ou plus cynique. Le fait que tous ces discours, qu'ils viennent d'un côté ou de l'autre, passent par ces quatre types, leur donne une certaine universalité, l'impression que d'un côté ou de l'autre, ce sont bien en fait les mêmes personnes, les mêmes hommes, aussi violents, « trouillards », optimistes ou désespérés.

D. L'organisation du débat sur le théâtre documentaire : Verbatim en construction.

D1. Des moments, des lieux et des formats particuliers pour débattre :

Teatr.doc organise des moments et des formats différents pour discuter autour des pièces de théâtre documentaire, à différents niveaux de leur construction, du simple projet au spectacle fini en passant par la lecture de la pièce écrite et la présentation du spectacle en cours de construction. Il s'agit de permettre le débat entre les différents créateurs de théâtre documentaire, entre les membres de Teatr.doc, mais aussi avec le public. Le débat est essentiel pour définir ensemble ce que doit ou peut être le théâtre documentaire.

Comme nous le verrons, ce débat sert à la fois à orienter dans l'avenir les choix des créateurs (*« les conventions procurent à tous les participants aux mondes de l'art les bases d'une action collective appropriée à la production des œuvres caractéristiques de ces mondes »*¹¹³), mais aussi en même temps que les artistes, à éduquer un public qui va, en participant à les créer, partager les conventions du théâtre documentaire.

- Le rituel de la lecture (« tchitka »)



Lectures de projets inachevés pendant le festival de cinéma documentaire

C'est un format très léger qui permet d'exister à des pièces qui ne sont pas encore montées. Beaucoup de pièces écrites par des auteurs liés à Teatr.doc, ou des premières pièces, n'atteindront en effet pas le format de spectacle achevé. La lecture leur donne une première existence et la possibilité d'entrer dans le débat.

Teatr.doc organise ainsi de très nombreuses lectures de nouvelles pièces, notamment lors d'événements particuliers : Par exemple pendant le festival de cinéma documentaire organisé en février 2005, des lectures de projets en cours à Teatr.doc ont été réalisées avant les séances de projection, et au début de la soirée de clôture : les premiers textes qui devaient

¹¹³ BECKER [88], p.65.

composer le spectacle *Septembre.doc* sur les événements de Beslan, un texte sur les médecins de campagnes, la transcription d'un entretien entre la dramaturge Olga Darfi et un membre du FSB, et des extraits du projet *Guide de conversation germano-russe* du dramaturge Alexandre Rodionov. Une lecture a été également réalisée avant un spectacle de Teatr.doc, *Tresvyi PR*, celle d'une pièce écrite à l'occasion des 60 ans de la victoire, l'auteur émigré en Autriche appelant ensuite pour avoir les impressions du public. Des lectures sont également organisées hors des murs de Teatr.doc, à l'occasion de manifestations théâtrales, comme le premier avril, La Nuit du théâtre, où parmi les autres lectures réalisé, Olga Darfi a présenté son texte documentaire sur l'anorexie et la boulimie.

Les chaises en rangs, les acteurs assis dessus, le texte dans les mains, lisent. Un des acteurs lit les didascalies. Souvent un acteur s'assoie à l'envers sur sa chaise. La décontraction est de rigueur. Cela déconcerte ceux qui n'y sont pas habitués : un jeune couple arrivé en retard à Teatr.doc et venu pour le spectacle *Tresvii PR*, tombe sur la lecture d'une nouvelle pièce. Interloqués, ils sont à la fin soulagés quand on leur dit que le vrai spectacle viendra ensuite.

La discussion qui suit avec le public est très importante, comme essaie de l'expliquer l'actrice Olga Darfi aux spectateurs après une lecture : « *A Teatr.doc on fait des lectures comme ça, on peut, ça permet de montrer de nouveaux textes aux spectateurs, pour avoir leur avis dessus. Donc donnez le vôtre, sinon ça ne sert à rien, c'est pour ça qu'on fait la lecture* ». L'acteur qui a organisé la lecture précise avec provocation : « *Mais dites, en général, ça vous a plus, ou alors c'est horrible, est-ce qu'il faut lui dire d'arrêter d'écrire, que c'est tout à fait nul ?* »

- *L'importance des présentations de projets inachevés :*

J'ai pu assister à la présentation du spectacle *les Belles* après encore très peu de répétitions, et à une répétition ouverte de *Septembre.doc*, plus d'un mois avant sa première à Moscou.

Après le spectacle, une courte pause, puis sont invités à revenir dans la salle ceux qui veulent discuter. Souvent sont alors présents d'autres membres de Teatr.doc, metteurs en scènes, dramaturges, parfois des critiques. Les comédiens restent assis sur scène.

Les discussions sont souvent très passionnées et sans retenue. Pour *Les belles*, deux camps se séparent entre ceux qui dénigrent le spectacle et ceux qui en soulignent l'originalité ; parfois les attaques se font personnelles, comme les deux membres de Teatr.doc qui se sont

interpelés lors de cette séance : « *Galia, tu demandes à Vladimir ce qui l'intéresse chez les belles filles, mais est-ce que tu pourrais m'expliquer alors pourquoi tu passes ton temps en prison avec des récidivistes ? – d'accord, répond cette dernière, on en discutera* ».

Cela donne lieu à des discussions passionnées sur le théâtre en général, comme lors de la présentation de *Septembre.doc*. Une jeune actrice et une femme de théâtre de l'ancienne génération débattent : « *C'est le meilleur spectacle que j'ai vu à Teatr.doc, et il a un grand avenir. Car là il y a le conflit et sans conflit vous ne pouvez pas faire de théâtre* ».

« *Mais non, ce n'est pas ça, comment vous faire comprendre !!! vous n'y êtes pas, ce n'est pas ça l'important, c'est que le théâtre nous fasse vivre, qu'il nous fasse agir, que !!!*, répond l'actrice plus jeune.

- *Mais si nous allions à la Taganka, c'est parce qu'elle nous faisait penser !*

- *je ne suis pas contre la tête, la tête elle est belle, ce n'est pas ça, mais il faut qu'il y ait ça aussi (en se frappant la poitrine)... »*

D2. Résumé des questions débattues à propos du théâtre documentaire :

Les questions qui reviennent le plus souvent portent d'abord sur la véracité des discours récoltés, et donc sur la véritable qualité documentaire du spectacle. Il s'agit de savoir si les discours ont été transformés, et quand bien même ils ne le seraient pas, quel crédit leur accorder ? Ainsi les moyens utilisés pour récolter ces discours sont questionnés. Par exemple lors de la présentation de *Septembre.doc*, la méthode de récolte sur des forums Internet est critiquée : un dramaturge de *Les Belles* affirme qu'il ne lui voit aucune légitimité ; il ne jure que par l'entretien avec des personnes. Beaucoup de monde demandent à Mikhail Ougarov comment il pouvait savoir que les gens étaient sincères. Ce dernier répond que cela se voyait très facilement avec un peu d'entraînement. On dit que sur Internet les gens se construisent une autre personnalité : comment peut-on y donner foi ?

Le deuxième point souvent abordé est la question de l'objectivité ou de la subjectivité. Doit-on rester objectif, le peut-on, ou faut-il au contraire apprécier la subjectivité de l'auteur. Il s'agit de même de savoir si l'on peut et si l'on doit rester neutre par rapport au sujet choisi. C'est ce qui est très important à propos de *Septembre.doc*, où l'on débattait de savoir si le spectacle était neutre ou pas, et, s'il était neutre, si c'était une bonne chose.

Enfin c'est souvent la légitimité du thème choisi qui est débattue : A propos de *les Belles*, certains accusent le thème d'avoir peu d'intérêt, de contenir aucun conflit nécessaire à en faire quelque chose d'artistique. A l'inverse pour *Septembre.doc*, beaucoup de gens sortent

de la présentation avec l'idée qu'on ne peut pas faire une pièce sur un tel thème. Derrière ces débats, on retrouve la question centrale du rôle et du sens du théâtre documentaire : doit-il être engagé socialement ou politiquement, doit-il ou non être militant ?

Si l'on débat sur la meilleure façon de faire du théâtre documentaire, il y a aussi à l'intérieur même de Teatr.doc un débat sur l'intérêt de ce type de théâtre à base de Verbatim. En effet, faire du verbatim n'est ni évident, ni légitime. On reproche souvent aux projets documentaires d'être trop simplistes : il ne suffit pas d'interroger les clochards du coin pour faire une pièce de théâtre. On lui reproche de croire qu'il va trouver la vérité de l'époque en faisant du micro trottoir. On lui reproche aussi son manque de fantaisie : Georg Jéno, metteur en scène allemand installé à Moscou, saluait le spectacle *Les belles* lors de sa présentation pour avoir amené un souffle d'air dans le théâtre documentaire. Enfin il y a d'autres moyens plus intéressants pour obtenir des textes contemporains. Ivan Viripaiev, personnage très important de Teatr.doc puisque sa pièce *Oxygène* montée en septembre 2002 a eu énormément de succès, refuse de faire du verbatim. Pour lui ses pièces sont documentaires par leur thème même qui est contemporain, mais il préfère écrire dans une langue artistique. Il ne comprend pas que l'on puisse décider de faire un spectacle à propos d'un thème social défini : *« Je n'arrive pas à comprendre : « allez, faisons un spectacle sur la Tchétchénie ». Ça va être un spectacle très étrange. Bon, et bien voilà la Tchétchénie. Oui, là-bas c'est difficile, oui là-bas il y a des problèmes. Mais ce n'est pas un sujet pour l'art. L'objet de l'art, c'est la guerre en général. L'objet de l'art c'est la mort en général. L'objet de l'art, c'est ... l'incompréhension entre les gens, entre des regards religieux différents, ou encore... la cruauté. Voilà l'objet de l'art. Mais l'aspect politique, c'est l'objet de la télévision »*¹¹⁴.

D3. L'éducation d'un public dans l'effervescence du débat

L'ensemble de ces débats sont marqués par l'effervescence particulière de la discussion. Cet enthousiasme est souvent exprimé comme l'impression de créer ensemble quelque chose de nouveau, l'impression de liberté, et celle d'être en quelque sorte, « là où ça se passe ». On peut relier cet enthousiasme à un certain engagement du public pour la cause de Teatr.doc. Howard Becker note lui aussi l'idée d'engagement chez le public d'un monde de l'art novateur, engagement qui fait du public plus qu'un rassemblement d'individus isolés :

¹¹⁴ Sur la question de la documentalité, et du choix ou non d'une langue artistique, voir annexe 6 « les dramaturges de Teatr.doc qui ne font pas de verbatim ».

*« quand les conventions d'une œuvre ou de tout un travail sont authentiquement novatrices et restent mal connues ou ignorées, le public qui s'y intéresse ne se contente plus de choisir parmi des valeurs sûres, mais fait un acte qui l'engage beaucoup plus. Dans bien des cas il n'est pas seulement question d'obéir à une impulsion ou de satisfaire une curiosité, mais d'agir de concert avec tous les autres individus intéressés pour permettre à ce travail novateur d'exister et d'être diffusé. (...) S'il est sans doute excessif de voir dans ce public un groupe constitué, habitué à agir ensemble, il ne s'agit pas non plus d'un agrégat d'individus complètement isolés »*¹¹⁵.

On retrouve bien dans le public de Teatr.doc, en tout cas dans le public assidu qui participe régulièrement aux débats sur les projets du théâtre, un sentiment commun d'appartenance. On le voit de manière amusante dans la réaction entraînée par l'annonce faite avant chaque spectacle (le plus souvent par la personne qui tient la régie ou par le responsable du spectacle) pour prévenir le public qu'il contient des mots d'argot. Si le public n'est, dans sa majorité, pas familier de Teatr.doc (par exemple pour une première où ont été invitées des personnes extérieures), l'annonce sera faite et accueillie sur un ton sérieux. Par contre, si la salle est remplie de son public assidu (par exemple lors des représentations de *La guerre des moldaves*), alors la même annonce entraînera des sourires et des rires complices. La fonction de l'annonce est alors toute différente : elle ne sert nullement à informer un public déjà averti, mais à manifester que nous sommes « entre nous », que nous partageons les mêmes conventions, selon lesquelles il est évident que la pièce sera pleine d'argot.

La constitution d'un tel public, qui va partager les conventions du théâtre documentaire, est essentielle pour la bonne marche de Teatr.doc, dont les spectacles vont ainsi pouvoir trouver une réception adéquate.

Ce mode de production des pièces, entraîne l'écriture d'une multitude de nouvelles pièces écrites par des gens très différents, dans des contextes et sur des thèmes très différents. De cette quantité de pièces documentaires écrites, dans différents formats, et souvent en lien avec Teatr.doc, (lors ou à la suite de séminaires de théâtre documentaire), toutes ne vont pas atteindre le format de spectacles aboutis joués sur la scène de Teatr.doc. Ce fourmillement de nouveaux textes va aller nourrir les manifestations et les festivals autour de la dramaturgie contemporaine, liés ou non à Teatr.doc : festival « Nouveau drame » (co-organisé par

¹¹⁵ BECKER, H. S., [1988], p. 88.

Teatr.doc), Lioubimovka, semaine du théâtre documentaire (Teatr.doc, dans la Maison de l'acteur), festival de la nouvelle dramaturgie, et plus loin : festival « Contact » de Torun, festival « Sib-Altera », « Lectures en mai » (Togliatti, Oural).

Mais la dynamique de production des spectacles de Teatr.doc, est quelque chose d'indépendant. Teatr.doc doit choisir les spectacles qu'il va monter parmi toutes ces pièces et ces projet, ceux pour lesquels il a l'initiative, les ressources et les moyens, ainsi que l'envie de les monter. Cela implique l'existence de mécanismes de sélection plus ou moins explicites, ainsi que de processus de choix et d'arbitrages. C'est une dynamique complexe, puisque Teatr.doc ne monte de plus pas que des spectacles documentaires, mais aussi simplement des spectacles de pièces contemporaines, qui font partis de la même mouvance et se reconnaissent dans le programme de Teatr.doc, ainsi que des expériences dans lesquelles il accepte de se lancer.

Chapitre 4

La production des spectacles documentaires

Teatr.doc, comme nous l'avons vu dans la présentation de son projet, ne produit pas que des spectacles « verbatim ». Il accueille également tout un ensemble de projets différents, montés autour de pièces contemporaines. Nous allons ici nous intéresser à la production des spectacles « maison » (les spectacles du répertoire qui sont montés par des membres assidus de Teatr.doc¹¹⁶), et aux différents problèmes que pose la réalisation d'un spectacle documentaire, selon le degré de « documentalité ». Comme dans le chapitre précédent, mais cette fois à propos de la réalisation des spectacles, nous étudierons successivement l'origine des projets, le mode très particulier de coopération mobilisé, et les difficultés de l'invention de nouvelles conventions.

A. L'origine des spectacles

En dehors de ses trois fondateurs, Teatr.doc se compose de l'ensemble des personnes qui participent aux spectacles du théâtre, à savoir les dramaturges, les metteurs en scène, les acteurs, et parfois les techniciens et les musiciens. Etant donné que Teatr.doc fonctionne comme un théâtre de répertoire avec des spectacles qui vivent plusieurs années (tant qu'ils rassemblent du public et surtout que l'équipe qui les conduit est disponible pour les jouer), ces

¹¹⁶ Une telle définition pose forcément de nombreux problèmes, vu la structure très souple de Teatr.doc, dont l'équipe évolue très vite. Cette partie constitue une sorte de photographie des spectacles du moment (printemps 2005) et de l'équipe du moment, photographie qui aurait été très différente à une autre saison.

différentes personnes cohabitent en même temps à Teatr.doc, et forment ainsi une sorte de nuage, de réseau, qui s'est constitué peu à peu, qui est très mouvant et qui évolue beaucoup (au fur et à mesure de la naissance puis de la disparition d'un spectacle). Ces personnes peuvent être présentes depuis longtemps, avoir accompagné le mouvement du théâtre documentaire et y avoir participé depuis ses premiers séminaires; elles peuvent aussi être venues plus tard, amenées par un ami membre de Teatr.doc ou attirées par la découverte de ses spectacles. Elles sont d'origines et de formations multiples; spécialités, métiers, objectifs même différent. On pourrait dire qu'elles forment la « troupe » du théâtre, mais comme on le verra, une troupe assez particulière.

La majorité des spectacles présentés viennent de ce vivier de personnes : projets documentaires initiés par la direction - qui va alors trouver parmi les membres de Teatr.doc des personnes prêtes à les monter- ou initiés par certains membres de Teatr.doc, individuellement ou en petit groupe, qui vont monter leur propre projet ; enfin pièces non verbatim de dramaturges qui font partie depuis longtemps de Teatr.doc, tels Elena Issaeva et Ivan Viripaiev.

Cet ensemble de personnes (particulièrement les dramaturges et les metteurs en scène des spectacles) doivent décider en commun des spectacles montés ou non dans le théâtre, c'est-à-dire, concrètement, à qui l'on va prêter la salle pour répéter et pour faire des représentations au théâtre. Il existe pour cela une procédure d'acceptation des spectacles (qui s'applique également à tous les projets de spectacles extérieurs au théâtre) : chaque groupe qui veut proposer un projet, peut en faire une présentation devant les gens du théâtre. Tous les metteurs en scène et dramaturges qui appartiennent à Teatr.doc sont censés (obligation dans le règlement du théâtre) assister à ces présentations. Il y a en fait rarement tout le monde. J'ai assisté à une telle séance le 18 mars, et il n'y avait que quatre personnes du théâtre. Cette présentation, est immédiatement suivie d'une discussion avec les gens du théâtre, et si le spectacle est prometteur, le groupe se voit attribuer la salle pour répéter et trois soirs de représentation ; ensuite le spectacle peut entrer ou non dans le répertoire du théâtre. Normalement le choix est « *plutôt démocratique* » selon les mots de la directrice, Elena Gremina. En fait cette procédure, si elle est assez importante pour décider de l'acceptation des spectacles extérieurs au théâtre, n'est pas du tout déterminante pour les spectacles venant des membres du théâtre. Ce sont d'autres mécanismes, liés au fonctionnement même du théâtre, que nous analyserons plus précisément dans le chapitre 7.

B. un mode de coopération renouvelé ¹¹⁷:

Pour produire ses spectacles, Teatr.doc bouleverse la distribution traditionnelle du travail théâtral. C'est là aussi une des marques possibles que relève Becker de la constitution d'un nouveau monde de l'art, car les problèmes nouveaux qui s'y posent demandent une organisation différente pour pouvoir être résolus. Pour Teatr.doc, il s'agit à la fois d'un positionnement théorique, contre la séparation stérile des rôles dans le théâtre institutionnel et pour le partage de l'activité créatrice, et d'une réponse aux contraintes matérielles du théâtre : ce dernier ne dispose d'aucun membre permanent, car tous les participants de Teatr.doc travaillent à côté, dans d'autres théâtres, ou même dans des milieux tous à fait différents. Ce mode de coopération hybride, entre le modèle du free-lance, et celui de la troupe, va influencer directement la réalisation des spectacles.

B1. Une distribution du travail artistique bouleversée

La montée d'un spectacle étant à l'initiative du promoteur du projet, c'est à lui de trouver metteur en scène et acteurs ; en fonction des possibilités du moment, la répartition traditionnelle entre les différents rôles dans la production des spectacles (dramaturge, metteur en scène et acteur) est plus ou moins respectée. C'est souvent l'occasion pour beaucoup de s'essayer à de nouveaux rôles, et de questionner les frontières traditionnelles.

- L'importance de la relation entre dramaturge et metteur en scène :

Les rôles de dramaturge et de metteur en scène, traditionnellement tout à fait distincts au théâtre (puisque souvent ces deux personnes ne se rencontrent pas), sont questionnés de manière frappante à Teatr.doc. C'est que le projet, de l'écriture à la mise en scène, doit garder son unité. Mais c'est aussi dû aux conditions de production des projets.

Dans beaucoup de spectacles, dramaturge et metteur en scène sont une seule et même personne ; c'est aussi, qu'il est souvent plus pratique, à Teatr.doc, pour quelqu'un qui a écrit une pièce de monter son texte soi-même plutôt que de chercher une personne disponible pour

¹¹⁷ Une telle organisation, fondées sur la pluriactivité, le partage et le mélange des tâches est caractéristique de nombreuses autres petites troupes qui fonctionnent de manière alternative ; Laure de Verdalle notamment l'a étudié à propos des formations nouvelles est-allemandes. On retrouve à Teatr.doc un mélange entre les trois formes repérées par Laure de Verdalle : la troupe, le réseau familial et le réseau de la scène libre, surtout entre les deux dernières : grand nombre de membre à la stabilité variable, fonctionnement par théâtre de répertoire (même si ce n'est pas un choix au début), polyvalence moyenne, principe de cohésion d'abord artistique. Cf. DE VERDALLE, L., [2003], Chapitre 10.

le faire; Olga Darfi, à l'origine réalisatrice de cinéma, a elle-même monté son texte *Tresvyi PR*, signant à la fois sa première pièce et sa première mise en scène. De même Galina Sinkina, qui vient également du cinéma mais qui a fait un peu de théâtre, monte son premier spectacle abouti avec *Crimes de passion* : elle l'a écrit, mis en scène, et elle y joue un rôle. Pour *la Grande Bouffe*, les trois auteurs à l'origine du spectacle, Alexandre Vakhtanov, Rousslan Malikov et Tatiana Kopylova, l'ont également mis en scène eux-mêmes (certes ils ont une formation de mise en scène), et ils y jouent .

Quand l'auteur ne met pas en scène, la relation entre le dramaturge et le metteur en scène est souvent très importante, et l'équipe formée par les deux personnes influe autant sur l'écriture que sur la mise en scène. Galina Sinkina qui met en scène la pièce d'Elena Issaeva, *Aliocha le garçon de CM2*, connaît depuis longtemps la dramaturge qu'elle a rencontrée lors des séminaires de dramaturgie sur les collines Lénine. Cette dernière insiste sur l'importance de la relation de compréhension entre elles deux : « *nous nous sommes rencontrées, sommes devenus amies, et en gros j'ai compris que Galia était " mon homme". Voilà elle sent ce que je fais avec le texte* ». Galina Sinkina a d'ailleurs influé directement sur la forme du texte, puisqu'elle a amené Elena Issaeva à le transformer : cette dernière a ainsi supprimé la deuxième partie du texte qu'elle avait inventée, pour la remplacer par la façon dont les événements s'étaient effectivement déroulés : « *Galia m'a amené au théâtre documentaire, j'ai fait tout comme cela a été en vérité* » témoigne la dramaturge.

Le spectacle *Les Pommes de la terre*, s'appuie aussi sur une coopération très importante de la dramaturge Ekaterina Narchi et du metteur en scène Aglae Romanovskaya. Les deux femmes qui ne se connaissaient pas auparavant, ont participé ensemble à la genèse du projet, à la conduite des entretiens, et c'est de leur vision commune qu'est née la pièce comme la mise en scène. Le travail s'est d'ailleurs effectué parallèlement, et non successivement, puisque les répétitions ont commencé avant que le texte ne soit écrit.

- *La séparation entre les différents rôles s'estompe :*

Plus étonnamment, il est parfois difficile de définir qui est dramaturge, ou qui est metteur en scène, parfois l'un ou l'autre des rôles disparaissant.

Il y a ainsi un spectacle sans metteur en scène, *Sur ma mère et sur moi* où les deux actrices ont préféré ne pas être séparées du texte par un metteur en scène, et ont monté le texte elles-mêmes. Là aussi, le partenariat avec la dramaturge, Elena Issaeva, est important, comme l'explique celle-là : « *elles ont tout fait, elles-mêmes. Mais les deux sont " miennes", ce sont des actrices qui me sentent très bien, avec qui j'ai déjà travaillé plus d'une fois. Ce sont mes actrices, qui*

comprennent pleinement ce que je voulais dire. En effet c'est unique, c'est très dur de trouver des personnes qui voilà, réellement, simplement, elles savent ce que tu voulais dire ; tu n'as pas besoin, pour chaque phrase d'expliquer ce que tu avais en tête. Tu comprends ? ». Il y a des spectacles au contraire sans dramaturge, comme *Septembre.doc*, construit à partir de textes sélectionnés sur internet par quatre personnes, et qui doit s'affiner au cours des répétitions et de la construction du spectacle.

Souvent le rôle de dramaturge ou de metteur en scène disparaît dans un collectif : pour créer le spectacle *La guerre des moldaves*, l'équipe de mise en scène comprenait au départ cinq personnes. Finalement cette répartition a évolué au cours des répétitions : à la fin n'étaient présents plus que Rousslan Malikov et Mikhaïl Ougarov, tandis que Serguei Pestrikov s'était fondu dans la troupe des acteurs.

- *La séparation entre « personnel de renfort » et « personnel artistique » mise en cause dans la réalisation même des spectacles.*

Cette dernière séparation, classique selon Becker dans un monde de l'art, est ici souvent contestée. C'est une équipe qui réalise un spectacle, et toute cette équipe se doit d'assurer les différentes tâches, artistiques, comme techniques. Affirmation que l'œuvre est bien une création collective, ce mode de coopération doit aussi être plus fertile. Ainsi, c'est parfois le metteur en scène qui s'occupe de la régie, en raison de ses connaissances techniques, comme par exemple Rousslan Malikov pour *La guerre des moldaves*. Si une personne particulière s'occupe de l'éclairage ou de la musique, cela ne l'empêche pas d'accomplir des tâches proprement artistiques : Stanislav Goubine, qui s'occupe de la régie pour les spectacles *Aliocha* et *les Belles*, joue également un rôle de comédien dans ces deux spectacles, limité dans le premier, beaucoup plus important dans le second.

Serguei Pestrikov, qui s'est occupé des lumières pour la réalisation du spectacle *Les Pommes de la terre*, insiste sur le caractère artistique du travail qu'il a mené. Loin du simple travail mécanique que demande d'habitude cette tâche, c'est un travail très enrichissant qu'il a pu mener avec Aglae Romanovskaïa : « *En principe c'est une sorte de travail qui n'est pas créatif. Quand tu travailles selon une partition, simplement tu allumes, tu éteins et cela ne m'intéresse pas beaucoup (...). Ce qui est plus intéressant, c'est, disons, de s'asseoir et d'inventer. Quand Aglae m'a demandé de l'aider pour la lumière, alors on s'asseyait ensemble. Je lui demandais : « qu'est-ce que tu veux ? » et « Comment est-ce que tu te le représentes ? » ; « dans quel but, en fait, on a besoin de cette lumière ? ».* Et nous avons inventé comme ça, disons, un projecteur, une petite lampe. C'est intéressant (...). J'ai inventé ces quelques moyens d'éclairage, et si on ne les réalise pas

correctement, alors cela crée une autre impression de la scène ; cela l'affaiblit et les spectateurs s'en rendent compte, ou au contraire ça l'exagère».

B2. Une forme de coopération hybride

- La mobilisation de réseaux personnels pour la recherche des acteurs :

La recherche des acteurs se fait le plus souvent de manière informelle. Le metteur en scène s'adresse à ses connaissances où à des gens participant à d'autres projets dans le théâtre. Pour *Tresvyi PR*, Olga Darfi s'est adressée à des personnes qu'elle connaissait par son école, ou qu'elle avait vues dans des pièces. C'est ainsi que peuvent jouer des amateurs, souvent amis ou proches des membres du théâtre : dans *Aliocha le garçon de CM2*, c'était d'abord le fils de la dramaturge qui jouait son propre rôle, avant qu'il ne refuse. Quand il manque du monde, on demande parfois aux gens du théâtre de s'investir : c'est ainsi que Stanislav Goubine, venu aider techniquement, a commencé à tenir de petits rôles. Si l'on veut jouer, il faut donc savoir à qui demander, qui recherche des acteurs. Un exemple révélateur de ce fonctionnement informel, est Julia Vosliublennaya (actrice dans *Les pommes de la terre* et dans *les Belles*). Lors d'une discussion informelle, elle explique à une personne qui cherche un rôle pour un ami : « *Oh tu sais, moi j'en sais rien, on me téléphone seulement parfois, pour me dire " on a besoin d'une actrice, tu peux jouer ? "* ». Pour cette lecture, c'est Olga Darfi qui m'a appelée, je ne sais même pas où elle a eu mon numéro. /Léna explique que c'est pour un ami comédien/ *Mais tu n'a qu'à lui demander, là ce n'était qu'un extrait de la pièce, il y aura encore une partie sur la boulimie, elle aura besoin d'autres acteurs* ». Les acteurs nouveaux, s'ils ne viennent pas invités par le metteur en scène ou le dramaturge (comme Diana Rakhimova pour la pièce *Sur ma mère et sur moi* d'Elena Issaeva¹¹⁸), viennent souvent par hasard, amenés par un autre ami acteur ayant travaillé à Teatr.doc : par exemple Tatiana Maist, venue remplacer une de ses collègues du théâtre Stanislavskii, Olga Lapchina, dans *Les pommes de la terre*. Aujourd'hui, elle joue également dans *Les Belles*. Ce fonctionnement par réseau, explique l'importance de personnes venues de mêmes théâtres, et notamment du

¹¹⁸ Sur la rencontre particulière entre Elena Issaeva et l'actrice Diana Rakhimova. Cette dernière raconte : « *Quand j'étais encore sœur de la charité, Lénotchka avait alors décidé d'écrire un sujet sur le Grand Livre d'Elizaveta Fedorovna. Et elle est venue chez nous, au monastère et m'a rencontrée. Elle était très étonnée que, comment dire, moi, actrice, je sois là, et je lui ai donné beaucoup de matériel, je lui ai donné le livre sur la vie et les miracles du Grand Livre. Et cela nous a rassemblés à l'époque. A l'époque... il me semble que ça fait cent ans que nous nous sommes rencontrées. Le temps est passé, elle s'est adaptée à ce monde, elle est devenue un écrivain connu, un poète. Tout s'est bien arrangé pour elle. Et elle s'est souvenue de moi. Et après avoir écrit des choses intéressantes et grandes, et des vers, elle a repris contact avec moi, et elle s'est mis à m'appeler pour telles lectures, pour telles rencontres. J'ai accepté. Et une fois, elle a amené justement cette pièce qui m'a incroyablement plu, et nous avons décidé simplement voilà d'en faire une lecture pour Lioubimovka* ».

théâtre Stanislavski dont sont issus au moins six acteurs de Teatr.doc. Enfin, des personnes totalement extérieures au théâtre, devraient pouvoir venir participer librement, notamment comme acteurs, aux spectacles de Teatr.doc, en cohérence avec son programme de scène ouverte. Mais, bien que cette possibilité soit indiquée sur le site Internet, je n'ai jamais entendu dire que le cas se soit présenté.

Cette mobilisation informelle des réseaux du metteur en scène, entraîne parfois une distribution très hétéroclite : Le spectacle *Les belles*, rassemble, ainsi, des relations du metteur en scène Olga Lyssak, soit deux amateurs (un professeur d'Economie internationale à l'université et une jeune fille travaillant dans le commerce du vin) et une star du Striptease, Tarzan, ainsi que trois acteurs du théâtre Stanislavski, deux acteurs qui jouent déjà à Teatr.doc et Stanislas Goubine, habituellement ingénieur lumière.

L'investissement particulier de certaines personnes :

Ce fonctionnement en réseaux d'entraide, entraîne la présence récurrente de certaines personnes dans nombre de projets de Teatr.doc. Cela est frappant rien qu'en regardant les programmes, où des noms reviennent de manière abondante, et parfois dans des rôles différents (un critique s'en amuse d'ailleurs). Ainsi Galina Sinkina, qui a réalisé entièrement le spectacle *Crime de passion* (où elle est à la fois dramaturge, metteur en scène et actrice), est également metteur en scène de *Aliocha le garçon de CM2*, actrice dans *Tresvii PR* et dans *Septembre.doc*, et, enfin, conseillère à la mise en scène dans *Les Belles*. Mais on peut aussi prendre l'exemple d'Olga Lyssak, actrice dans *Aliocha le garçon de CM2*, dans *Tresvyi PR*, actrice et metteur en scène de *Les Belles*, ou encore de Rousslan Malikov, acteur et co-metteur en scène du spectacle *La Grande bouffe*, co-metteur en scène de *La guerre des moldaves* et aujourd'hui de *Septembre.doc*.

- La formation d'équipes de création :

Vont apparaître certaines équipes qui travaillent ensemble sur un ou plusieurs spectacles : par exemple Alexandre Vakhtanov, Rousslan Malikov et Tatiana Kopilova qui ont ensemble écrit, monté et joué *La Grande Bouffe* ; c'est que ces trois personnes issus de la même formation, ont vécu ensemble l'expérience de travail dans un talk-show à partir duquel est construit le spectacle. Une autre équipe intéressante est le duo formé par Mikhail Ougarov et Rousslan Malikov : ils ont tous les deux réalisé la mise en scène du spectacle *La guerre des moldaves pour la boîte en carton*, et réalise aujourd'hui celle de *Septembre.doc*. Dans ce

dernier, Galina Sinkina qui joue dans le spectacle, les assiste également pour la mise en scène (c'est elle qui anime une répétition, un jour où ni l'un ni l'autre ne sont présents).

Vont se former également certains groupes d'affinités, entre acteurs, metteurs en scènes et dramaturges. Pour *Septembre.doc*, Mikhaïl Ougarov a ainsi fait appel en partie aux mêmes acteurs que pour *La guerre des moldaves* pour deux rôles masculins. Si l'on prend les spectacles d'Ivan Viripaiev, il va s'agir de toutes autres personnes. On va trouver, cette fois-ci, des croisements, peut-être, avec les spectacles de Georg Jenö, par exemple pour l'actrice Svetlana Ivanovna qui joue dans *Existence n°2* du premier et dans *Norway Today* du deuxième.

- La reconstitution d'un phénomène de troupe ?

Il n'est donc pas juste de voir Teatr.doc comme un espace où des groupes différents montant chacun leur spectacle indépendamment. A travers différents groupes se croisent, en fait, souvent les mêmes personnes, d'un spectacle à l'autre. Il se forme ainsi une sorte de constellation qui semble recréer une troupe de théâtre, mais une troupe très mouvante, à l'intérieur de laquelle sont partagés et échangés les différents rôles, et dont se détachent des groupes d'affinités, qui vont influencer sur les projets de création.

J'ai essayé, dans un schéma qui s'inspire de l'analyse des réseaux, mais est beaucoup plus modeste, de mettre en évidence ces groupes d'affinités qui apparaissent dans les équipes de production des spectacles. J'ai choisi de m'intéresser aux relations entre directeurs de projets et acteurs, ainsi qu'aux partenariats entre différents metteurs en scène ou entre metteur en scène et auteur dans un même projet.

On retrouve bien les individus les plus investis dans les projets de Teatr.doc : il s'agit de Galina Sinkina, qui participe à quatre projets différents, d'Olga Lyssak (trois projets), de Rousslan Malikov (trois projets) et d'Alexandre Rodionov.

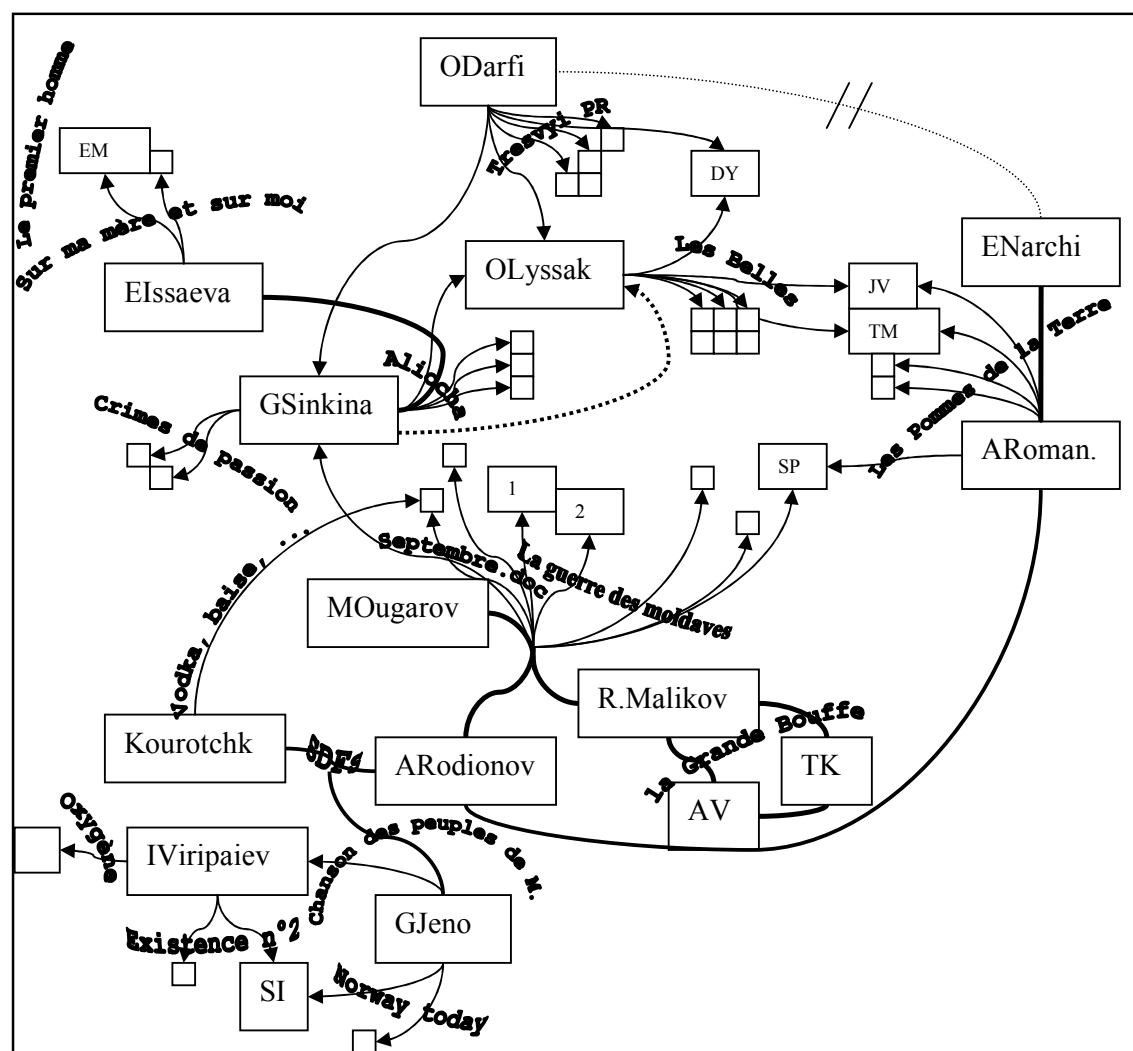
On distingue des ensembles qui dessinent les affinités de création dont nous avons parlé : le groupe supérieur, qui rassemble Olga Darfi, Olga Lyssak et Galina Sinkina, le groupe central qui rassemble Mikhaïl Ougarov, Alexandre Rodionov, Rousslan Malikov et Galina Sinkina, et le groupe du bas qui rassemble Ivan Viripaiev, Georg Jenö, Maxime Kourotchkin et Alexandre Rodionov. On remarque que certains individus font les passages entre les groupes, comme Galina Sinkina et Alexandre Rodionov.

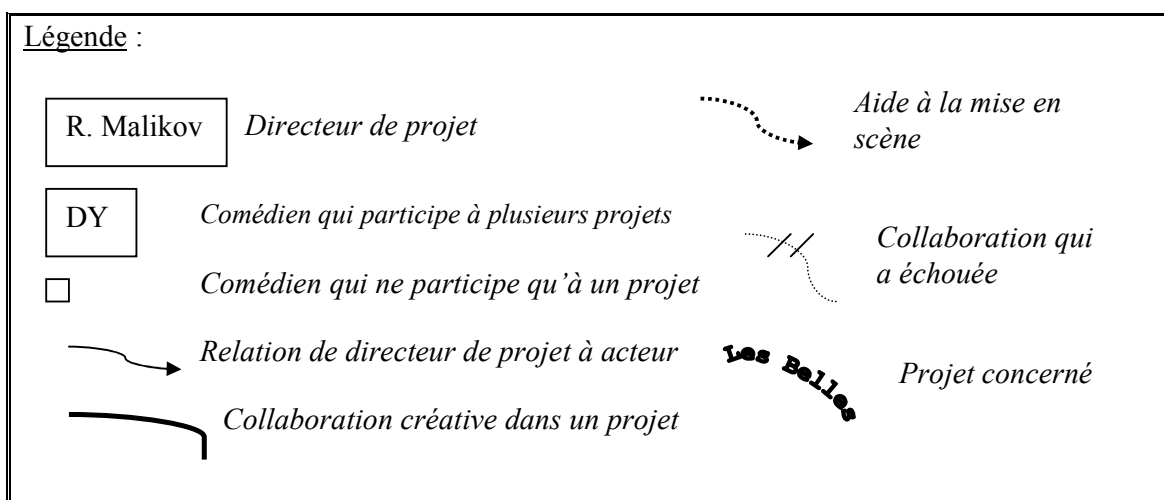
Ces grands ensembles correspondent effectivement à des gens et des types de projets différents. Ceux du bas sont de jeunes dramaturges ou metteurs en scène qui, issus du noyau

dur de Teatr.doc à sa création, poursuivent un projet de création et une carrière pas forcément liés Teatr.doc. Ils gardent un style de création original. L'ensemble du milieu représente les personnes prises dans les projets liés au programme politique et social de Teatr.doc, des projets initiés par la direction. L'ensemble du haut est composé de personnes plus récentes dans le théâtre et très actives aujourd'hui, qui réalisent leurs premières mises en scène, dans des projets pas nécessairement aussi sociaux que ceux de la direction, mais assez à la mode.

Sur le côté se dégagent des affinités plus étroites, liées à des projets particuliers : Elena Issaeva et Galina Sinkina (*Aliocha*), Aglaé Romanovskaya et Ekaterina Narchi (*Les Pommes de la terre*), Aglaé Romanovskaya et Alexandre Rodionov (projet à venir), ou encore la triade de *La Grande Bouffe*. Des projets et des personnes assez indépendants, sont très peu reliés, comme les dramaturges Elena Issaeva, Ivan Viripaiev, ou encore Ekaterina Narchi.

Les réseaux de coopération pour la production des spectacles documentaires :





Ce mode de coopération hybride, entre la troupe et le fonctionnement au projet, par l'intermédiaire de la formation de groupes d'affinités et de création, influe directement sur le type de projet théâtral réalisé. Malgré l'unité apparente du programme théâtral de Teatr.doc (des acteurs « qui ne jouent pas » et une mise en scène la plus dénudée possible), Teatr.doc engendre en fait des spectacles de style très différents, selon les projets théâtraux des différents groupes et leur interprétation du théâtre documentaire : du spectacle documentaire « classique » (format proche de la discussion), à une véritable entreprise d'expérimentation théâtrale, en passant par la diversité des projets montés par différentes équipes.

C. la difficile invention de conventions nouvelles : choix de mises en scène différents.

(Remise en question de l'idée du « théâtre où l'on ne joue pas »)

Le théâtre documentaire pose également des problèmes nouveaux aux metteurs en scène et acteurs. L'idée de base, présentée dans le programme de Teatr.doc, est qu'il faudrait déconstruire toutes les illusions du théâtre : une mise en scène la plus dénudée possible (l'idéal étant presque la pure lecture du texte) devrait se combiner avec des acteurs qui ne « jouent pas », c'est-à-dire qui, rejetant les conventions apprises à l'institut théâtral (voix posée, débit constant, expressions exagérées), devraient parler « comme dans la rue » (c'est-à-dire à l'inverse).

Si ce programme paraît simple à première vue, comme dans l'écriture des pièces documentaires, cette simplicité cache un travail très subtil. La déconstruction des conventions traditionnelles et l'invention de nouvelles se révèlent n'aller pas de soi, et demander un travail

très important. C'est en analysant les réponses proposées par les différentes équipes dans le travail d'un spectacle, que nous allons en voir toute la complexité.

Dans cette recherche de nouvelles conventions, se joue quelque chose de très important pour le sens de l'entreprise de Teatr.doc : il s'agit de convaincre que la dimension sociale du théâtre documentaire ne contredit pas sa force artistique. Il faut pour cela être capable de proposer des conventions esthétiques à la fois différentes de celles du théâtre institutionnel, et reconnues comme telles. Nous verrons que ce sont les projets les plus audacieux, qui ne prennent pas à la lettre l'idée du « théâtre où les acteurs ne jouent pas », qui y arrivent sans doute le mieux.

C1. Des projets verbatim « classiques » : spectacle dénudé, mais ambiguïté du jeu de l'acteur

Certains spectacles de Teatr.doc questionnent finalement peu les conventions du monde théâtral institutionnel. Ils reposent essentiellement sur une mise en scène dépouillée et un jeu d'acteur le moins « théâtral » possible. Il s'agit principalement de briser la séparation entre les spectateurs et ce qui se passe sur la scène, pour leur donner l'impression d'assister à de simples discussions. Les spectacles reposent alors essentiellement sur le contenu du texte : il en est ainsi du spectacle *Tresvyi PR*, dont le succès tient à la dénonciation des "magouilles" politiques (« *il y a quelque chose de très nouveau dans le texte* » me dit la directrice dont c'est l'un des spectacles préférés) ou encore du spectacle *Les Belles*, qui tient son succès essentiellement de l'originalité de son sujet dans le théâtre documentaire, et du côté mode qu'il peut avoir. Dans ces deux spectacles, les metteurs en scène n'ont pas cherché à révolutionner le théâtre. Olga Darfi, réalisatrice de cinéma de profession réalisait là sa première mise en scène de théâtre, car il lui fallait monter son texte pour qu'il soit joué. Olga Lyssak, actrice, réalisait également sa première mise en scène, en montant le texte d'un ami.

Dans *Tresvyi PR*, les décors sont minimes, puisque composés seulement de deux grands tabourets avec chacun deux ou trois chaises, portant des verres de jus d'orange ou autre. Les acteurs rejouent sur scène les entretiens entre le politechnologue et les deux dramaturges. C'est le discours et souvent le comique de la langue de bois qui sont au centre du spectacle. Il y a une volonté de dénoncer l'illusion théâtrale, puisque l'on suit les deux dramaturges en train de monter ce spectacle, et que le spectacle s'ouvre sur l'une des actrices demandant au public d'envoyer ses impressions sur le site Internet du théâtre. Il n'y a, sinon,

que quelques effets de mise en scène : les silhouettes noires des politechnologues derrière un drap tendu au début du spectacle, et la métaphore finale, avec les politechnologues faisant de la couture dans une île orientale. Le jeu des comédiens doit être assez simple, ils doivent donner l'impression de mener effectivement une discussion. En même temps, il y a une certaine ambiguïté du jeu demandé aux acteurs : s'ils affirment qu'ils doivent jouer plus naturellement que ce qui leur est demandé dans les autres théâtres, ils expliquent aussi parfois les difficultés qu'ils ont eu à reproduire des individus réels. Car il faut avoir l'air naturel, mais avec le naturel d'un autre. Denis Yassik, qui joue le personnage le plus comique du spectacle, un politechnologue très coriace, avec de grandes lunettes rouges témoigne ainsi des difficultés qu'il a eu à construire le personnage : pour mieux répondre aux exigences du metteur en scène, il a dû travailler intensément en écoutant les enregistrements du politechnologue en question, jusqu'à ce qu'il arrive à en comprendre l'essence. Il parle ainsi de la nécessité d'une observation profonde et vraie du personnage : *« ici on peut trouver quelque chose pour soi ; le rôle demande une observation, mais c'est une observation qui doit être une observation réelle, pas ce que tu as inventé ; tu apprends à voir, à parler comme cette personne, et tu peux toujours remarquer des choses nouvelles »*. Pourtant, on frôle souvent la caricature avec ce personnage qui fait rire tout le public, et qui porte, comme signe distinctif, de grandes lunettes rouges.

Dans le spectacle *Les Belles*, il y a un travail effectif pour casser la théâtralité, et donner aux spectateurs l'impression qu'ils assistent, là encore, à une simple discussion. La petitesse de la salle est parfaitement adaptée à cet objectif. Les actrices sont, ainsi, assises en demi-cercle sur des chaises qui prolongent les rangées de spectateurs. Il semble ainsi que l'ensemble du public participe à ce débat. Le personnage de l'auteur commence, d'ailleurs, par s'adresser à l'ensemble de la salle pour présenter sa recherche (*« je vous explique, nous interrogeons des filles belles sur... »*), avant de se tourner vers les actrices qui essayent d'attirer son attention : *« hum ! hum ! »*. Tout au long du spectacle, les actrices s'adressent ou demandent confirmation aux spectateurs, comme s'ils faisaient parti des intervenants. Elles ne parlent pas très fort, avec une grande volonté de naturel, comme à l'écoute de leurs émotions, de leurs intuitions, de leurs envies. L'impression de réalisme est, assez forte. L'incident déclenché par un spectateur qui, sorti de la salle pendant le spectacle, s'est trompé de porte et est entré directement sur la scène, a pu très bien être intégré au spectacle : l'auteur l'a simplement invité à prendre place avec les autres.

Il y a pourtant, dans ce même spectacle, beaucoup de scénettes rajoutées qui ont pour fonction de mettre en espace, de manière souvent amusante, les histoires que racontent ces filles ; mais c'est fait de manière outrancière de telle sorte que le spectateur n'y voit qu'un jeu entre les membres de la discussion. Une des filles raconte ainsi comment elle rêvait d'être actrice, dans des films, elle l'avoue, un peu niais. Elle serait l'héroïne, et devrait se marier avec un horrible bonhomme (l'auteur se lève alors, se courbe, et fait le monstre bossu) mais heureusement le prince viendrait la sauver (le barman se saisit du balais et s'approche en sautillant comme s'il était à cheval avec sa lance, et tue le méchant). Puis après un échange de sourires forcés, tous deux reprennent leur attitude normale.

En même temps, le jeu des actrices est toujours un peu forcé car elles doivent représenter des personnages plutôt maniérés. La réflexion d'une des actrices, lors d'une répétition, reflète bien ce paradoxe : *« et moi qui croyais que c'était le théâtre où l'on ne jouait pas ! »*.

Les Belles



L'auteur (à droite) interroge les belles assises au café. Le barman participe à la discussion.



Le demi-cercle des personnages prolonge le rang des spectateurs.
Deux effets de mise en scène :



Séance de maquillage sans parole dans « Les Belles ».



Le début de « Tresvyi PR », les ombres des politechnologues, une à une, donnent leurs « tuyaux » cyniques.

C2. Des mises en scènes originales, liées à des initiatives particulières :

Il y a également des spectacles qui reposent sur un parti pris de mise en scène particulier et souvent original, lié à des expériences ou des recherches personnelles sur le théâtre documentaire. Ces spectacles demandent alors un jeu d'acteur original. Ils ne sont d'ailleurs pas tous aussi bien reçus. On peut prendre pour exemple les spectacles *Sur ma mère et sur moi* d'Elena Issaeva monté par les deux actrices Elena Morosova et Diana Rakhimova, et *Les pommes de la terre*, d'Ekaterina Narchi, monté par Aglae Romanovskaya.

Le premier spectacle est proche d'une simple lecture. Dans l'idéal, c'est l'application la plus poussée du programme du théâtre documentaire : une mise en scène minimum et un texte roi. Mais ce choix est né d'une aventure, puisque les deux actrices l'ont laissé tel quel, à la suite de l'enthousiasme du public lors de la première lecture du texte au festival Lioubimovka. La dramaturge m'explique que c'est également dû au désir des actrices de monter la pièce elles-mêmes, sans metteur en scène : « *Quand elles ont lu la pièce, elles ont dit que n'importe quel metteur en scène les aurait trop fortement éloignées du texte. "Nous voulons exister avec le texte complet, et monter le spectacle nous-même" (...). Un metteur en scène se mettraient entre elles et le texte, et elles ne le voulaient pas* ». Ainsi les deux actrices, la mère et la fille, sont assises à une table et disent le texte (qu'elles ont sous leurs yeux) sur le ton de la conversation. L'ensemble du spectacle repose sur le texte certes, mais aussi surtout sur l'entente des deux actrices qui développent entre elles un jeu remarquable.

Il s'agit vraiment ici d'un spectacle « de poche » : il y a, pour tout décor, la table et deux chaises, une bouilloire (remplacée parfois par un fer à repasser si les actrices ne l'ont pas trouvé), un papier scotché qui indique que cette bouilloire va jouer le rôle de téléphone ou de poste à musique, des tasses et des biscuits, des dessins, des feuilles. Les autres personnages de la pièce sont représentés par des dessins très simplistes sur des feuilles que les actrices mettent devant leur tête pour les jouer : la mère joue ainsi la professeur de guitare (elle tend au-dessus de sa tête un dessin de guitare), le professeur de dessin (des moustaches), puis celle du cercle de littérature (un cercle), tandis que la fille tient tous les autres rôles : la tante, la voisine, la pédicure... Il lui arrive même de faire trois personnages en même temps : la tante, la pédicure et la fille : comme dans un jeu d'enfant, elle fait alors se parler les personnages sur les feuilles et les tourne vers elle quand ces dernières s'adressent à la fille. (L'actrice qui joue la mère témoigne : « *nous ne pouvons tout de même pas nous changer et revenir, puis repartir de*

nouveau, cela ne serait pas compris, et cela ruinerait le sens. Alors, voilà, nous avons sorti ces feuilles, ces dessins. Et ainsi c'est intéressant »).

Les dimensions réduites de la salle permettent que les spectateurs se sentent pris dans l'atmosphère familiale d'une discussion entre une mère et sa fille. Toutes deux bavardent, racontent leurs vies, leurs aventures, les travaux littéraires de la fille ; elles boivent du thé, et au milieu de leurs feuilles, on les dirait, à la maison, ensemble, en plein travail ménager. D'ailleurs le spectateur est tout de suite pris dans cette histoire, avant même que le spectacle ne débute. Les deux actrices commencent en effet à installer le décor, en se parlant comme d'une mère à une fille. On entend leurs discussions, très fort, pendant leurs allers-retours entre les coulisses et la scène. Elles s'appellent « maman », « ma chérie » en installant les tasses et les biscuits, comme si elles se préparaient à passer l'après-midi ensemble. La jeune actrice reprend ainsi souvent sa mère pour avoir, par exemple, posé la bouilloire sur la table sans son pied « *Mais maman, comme ça, ça ne peut pas marcher, ça va toujours sonner occupé !* » s'écrit-elle. Ou elle s'adresse à la dramaturge en l'appelant Tante Léna : « *Tante Léna, tu ne sais pas où sont les gâteaux, maman ne se souvient plus où elle les a rangés ?* ». Cette dernière est souvent obligée de prévenir les spectateurs que le spectacle est déjà commencé, alors que ceux-ci continuent à s'installer en discutant. Dans le cours du spectacle, les actrices continuent à intégrer tous les incidents extérieurs au spectacle ; ainsi un soir, entendant quelqu'un frapper à la porte du théâtre, la mère lança - C'est chez nous ça ? – Ben oui maman, tu veux que ça soit pour qui ? répondit la fille.

Cette intimité, dont est témoin le spectateur, est très touchante. D'ailleurs, leur présence et leur réaction sont essentielles pour les actrices. Lors de l'entretien mené avec celle qui joue la mère, cette dernière commence, inquiète, par me demander comment était le spectacle la veille, puisque qu'il y avait très peu de monde, et elle me dit que, pour elles, c'était extrêmement difficile de jouer.

Dans *Les Pommes de la terre*, c'est une expérience toute autre qui est menée. Le metteur en scène, Aglae Romanovskaya a monté un spectacle très poétique, parfois très proche de la danse. Il s'agissait pour elle d'associer les principes de Grotowsky, sur l'importance du geste, au théâtre documentaire. Elle a ainsi mené un travail poussé avec les quatre actrices du spectacle, fondé sur des exercices de sensation de l'espace, de communication gestuelle ; elle leur a fait faire du yoga. Les deux actrices, que j'ai pu interroger, ont été marquées par cette expérience et ont fortement apprécié cette manière de travailler originale, proposant travail du corps et méditation : « *Aglae connaît très bien le*

corps, elle dirige avec le corps. Elle donne des exercices renversants sur le corps, comme... Et puis elle fait de la méditation; elle m'a emmenée faire de la méditation, dans un centre indien (...) c'est-à-dire qu'elle fait bouger un peu ta conscience ...». Julia Voslioublenna décrit aussi de nombreux exercices : *« On arrivait à 8 heures, on faisait deux heures de yoga, puis on commençait à répéter à 10 heures. Elle connaît beaucoup de choses, elle nous proposait beaucoup d'exercices différents, la plupart qu'elle avait inventés. Par exemple on faisait un exercice, que les européens font avec beaucoup de difficulté, mais nous les russes très facilement. On doit penser à trois désirs, dont l'un nous concerne- par exemple, je voudrais qu'on me caresse les cheveux-, le second concerne une autre personne- je voudrais qu'elle saute sur place- et le dernier qui concerne l'espace- par exemple, je voudrais que cette personne qui se trouve là, se trouve en fait là-bas-. Puis on dit ces trois désirs à une personne tierce ; cette personne tierce les répète à l'autre ; puis on choisit lequel de ces trois on désire le plus ; on se rejoint, et sans parler, on doit essayer de faire comprendre à l'autre celui qu'on a choisi. Et nous, ça marchait du premier coup, quasiment toutes les fois. Aglae a été très surprise, elle nous a dit « mais vous avez communiqué ? », mais non, c'est juste que c'est dans notre formation, c'est écrit dans le système de Stanislavski, que c'est très important de comprendre ce que veut l'autre : on ne joue pas pour soit, mais toujours en communication avec son partenaire, on joue pour lui (...). Mais il y avait beaucoup d'autres exercices comme ça qu'elle inventait. On a appris à sentir l'espace. C'est très important ; On a commencé les répétitions avant que le texte ne soit écrit. Aglae ne nous a jamais dit " là, tu dois faire ça, et là, maintenant, tu vas là". Nous, c'était à nous de sentir.*

- C'est-à-dire, comment ça marchait alors ?

- Ben, on sentait l'espace ; c'est-à-dire que je sais que, si je suis dans ce coin, alors c'est comme ça, si je suis là et que une autre actrice est là, alors c'est différent. » Elle décrit ainsi la différence qu'il y a eu pour elle entre le travail dans *Les Belles*, où elle joue aujourd'hui, et celui des *Pommes de la terre* : *« Mais bon, « Les Belles », c'est « foufou », dedans, je ne travaille qu'avec une partie seulement de ma personnalité. Dans « Les Pommes de la terre », je travaille toute entière ».*

Là aussi le spectateur doit être pris dans le spectacle, mais cet objectif est atteint par un travail particulier sur le regard : *« On faisait des exercices aussi du spectateur passif. Tu sais, dans une discussion entre deux personnes, on dit qu'il y en a toujours un qui regarde, c'est le regard actif, et un qui est regardé, c'est le regard passif. Au théâtre, habituellement, ce sont les spectateurs qui regardent les acteurs. Et là on travaille l'inverse. Tout d'un coup le spectateur s'aperçoit qu'il est regardé, il est gêné, et il détourne le regard, essaye de regarder ailleurs. Et alors il s'aperçoit que de là-bas aussi on le regarde. Le spectateur se trouve pris dans la pièce, c'est très intéressant ».*

Malgré la très grande qualité artistique du spectacle (pour la dramaturge, le metteur en scène a mené un travail « très professionnel », tandis que l'actrice raconte qu'elle emmène tout le monde voir ce spectacle), il a eu peu de succès ; du côté du public comme de la critique. La dramaturge l'explique par le choix d'un sujet difficile, monté par quelqu'un qui ne vit plus totalement en Russie. On peut penser aussi qu'Aglae Romanovskaya, qui travaille la plupart du temps en France a fait un spectacle peu compréhensible en Russie aujourd'hui, vu le conservatisme du théâtre institutionnel. La dramaturge résume : « *C'est-à-dire que ça a été un spectacle pas du tout de son temps, qui n'a pas trouvé d'écho dans le public russe* ».

Sur ma mère et sur moi :



Les premiers essais sans succès de la fille au cercle artistique



La visite de la pédicure et de la femme du patron



D'habitude c'est la bouilloire à thé qui sert de téléphone, mais ce soir-là elle avait disparu.

C3. Des spectacles reposant sur l'implication émotionnelle d'acteurs-auteurs :

D'autres projets tiennent leur force de l'implication particulière de leur ou de leurs auteurs, en raison de leur lien étroit avec le sujet.

Il en est ainsi de *La Grande Bouffe*, spectacle qui a connu énormément de succès. Assez ancien (puisque commencé avant l'existence du théâtre), c'est un des spectacles qui a le plus marqué et enthousiasmé les gens. Ça a été, pour beaucoup, le premier spectacle qu'ils ont vu à Teatr.doc et qui ensuite les a amenés à y participer. Il en est ainsi pour Olga Darfi, ou encore pour Denis Yassik qui avait, auparavant une opinion négative du théâtre documentaire. Mais la mécène Alla Khokhlina m'en parle aussi avec beaucoup d'enthousiasme. C'est le terme d'argot « ofigièno » qui revient le plus souvent pour caractériser ce spectacle, ce qui signifie « épatant », « renversant ».

Ce spectacle a été écrit, monté et joué par trois camarades d'une même promotion de la section mise en scène de l'université de la culture : Alexandre Vakhtanov, Rousslan Malikov et Tatiana Kopylova. Il a en quelque sorte constitué leur spectacle de fin d'études. Ayant rencontré le mouvement du théâtre documentaire à ses débuts, ils décident d'écrire ce spectacle en réaction à leur travail commun pour une émission de talk-show télévisé. Ils y écrivaient les scénarios, menaient les castings, rassemblaient les participants. Rousslan Malikov raconte : *« C'est arrivé ainsi parce que nous avons pensé : « comment est-ce possible : nous sommes dans ce mouvement, nous participons à cela, et nous cherchons où aller, rassembler des matériaux ; mais pourquoi tout cela quand les problèmes qui nous tracassent sont juste devant nous. Nous y sommes confrontés. Et à cause de cela ça nous est proche, ça nous fait mal ; c'est-à-dire que nous avons besoin d'y travailler, d'en parler, pour nous-même, d'analyser quelque chose dans ce travail, et peut-être d'une certaine façon, ...s'en libérer. »*

Pour écrire le spectacle, ils ont enregistré secrètement toutes les phases de préparation d'un véritable talk-show, les discussions de leurs collègues. Cela donne un spectacle très violent, où l'on suit les créateurs d'un talk show, depuis la recherche du sujet jusqu'à la réalisation de l'émission elle-même. Ils le jouent avec des personnes extérieures à ce monde-là, (la plupart viennent du même théâtre-studio étudiant, pas forcément de la même année) mais les trois artistes à l'origine du projet jouent aussi, toujours, dans le spectacle. Pour Rousslan Malikov, c'est essentiel, ce sont eux qui ont fait plonger les autres dans cet univers : *« Ceux avec qui nous avons travaillé dans le spectacle n'avaient pas cette*

expérience. Nous les avons chargé d'informations, nous leur avons donné à écouter. Peut-être qu'ainsi c'était bien ».

Cette forte implication des auteurs dans leur projet donne un spectacle très violent, très dur, à la hauteur du ressenti qu'ils ont du monde qu'ils décrivent, et du regard impitoyable qu'ils lui jettent. La publicité du spectacle met en garde le spectateur : « déconseillé -18ans, scènes de violence, de sexe, vocabulaire non normatif ». La violence des sentiments provoqués est effectivement rapportée par tous ceux qui l'ont vu : on passe du rire aux larmes, de l'amusement au dégoût. Et cela finit par une grande bataille, avec et dans le public. L'ensemble du spectacle est ainsi monté sur le modèle de la démesure des talk show télévisés. Les spectateurs se retrouvent ainsi comme le public du talk show : Rousslan Malikov, un des trois créateurs du spectacle, explique comment, au début du spectacle, comme à la télévision, un animateur vient « chauffer » le public. Ils ont enregistré ce discours et le refont exactement : faire rire les spectateurs tout en leur apprenant comment tenir et parler dans le micro, leur dire de sourire, de ne pas se cacher le visage avec ses mains, leur dire quand applaudir...

Ce qui est très intéressant, c'est que, ce spectacle étant profondément lié à l'expérience de ceux qui l'ont construit et qui le jouent, au fur et à mesure que cette réalité perdait pour eux de son actualité, ils ont eu de plus en plus de mal à le jouer, car le spectacle perdait son sens. Et ils se sont peu à peu fatigués de cette violence qui, pour eux, ne correspondait plus à rien (il faut dire que les trois ont été amenés assez vite à quitter l'émission une fois le spectacle monté) : *« Au tout début il était violent (...). Violent, parce que plus vrai. tout cela, en nous, était encore vivant. Nous en souffrions encore, Nous le retournions encore, nous analysions tout cela. Et c'était violent. Parfois, ça en devenait sinistre, parce que ce rire... en principe, les héros rient, mais à certains moments, de toutes ces blagues, de toute cette gaieté, naissait quelque chose d'horrible. Mais avec le temps, on a commencé à ressentir que quelque chose là n'était pas ainsi, qu'ici c'était travaillé de manière formelle, que là c'était travaillé de manière formelle. Et le spectacle a commencé à perdre sa violence... et son actualité. Pour nous, en premier ordre. Peut-être que jusqu'à présent il n'a pas perdu son actualité pour les spectateurs qui viennent le regarder une seconde fois. - Le spectacle lui-même a changé ? - Pratiquement pas. On a changé le final, une fois, et il est devenu encore moins violent mais par contre il était brillant. C'est-à-dire c'était du show ».* En définitive, ce spectacle est joué de moins en moins souvent. Prévu, cette année, depuis mars, puis repoussé chaque mois, il ne sera finalement joué que début juin, deux soirs et cela pour la dernière fois.

Le succès de ce spectacle tient sûrement au fait qu'il fait écho, pour de nombreuses personnes, à une réalité à laquelle ils sont eux-mêmes confrontés : pour les gens du théâtre, notamment les metteurs en scène ou les dramaturges, qui travaillent souvent pour des talk-show télévisés. Mais également pour l'ensemble des spectateurs, confrontés à la montée grandissante d'une culture télévisée de très basse qualité. La violence du spectacle, fait alors partie d'un grand défoulement face à cette réalité qui leur répugne. Elle évoque même, d'une certaine façon, le processus psychanalytique qui par le rejeu des émotions permet de dépasser le traumatisme.

La force de la dénonciation se lie dans la réaction des collègues venus voir le spectacle (simples collègues mais aussi « prototypes », eux dont les paroles sont dans le spectacle) que raconte Rousslan Malikov :

« Comment ont-ils réagi ? - Différemment, mais principalement, principalement... La plupart ont réagi tout à fait normalement. Et ils réagissaient, certains ont même pleuré, et ils disaient : « oui c'est notre vie de chien, c'est cette merde dans laquelle nous vivons », « c'est sur nous » ; « oui c'est ainsi en réalité. »

Un autre spectacle très différent, *Crimes de passions*, tient aussi sa particularité du rapport très fort qu'il entretient avec son auteur Galina Sinkina. C'est aussi un projet assez ancien puisqu'il serait le premier spectacle documentaire à Moscou.

Sa particularité, est que ce projet ne correspond pas aux règles du théâtre documentaire traditionnel. La démarche est pourtant, pourrait-on dire, classique à Teatr.doc, puisqu'il s'agit d'un travail avec des femmes prisonnières de la colonie pénitentiaire de la région d'Orel et que le texte de la pièce retranscrit les entretiens menés auprès d'elles par l'auteur du projet. La différence vient du lien très personnel de l'auteur avec ses personnages : il est, lui-même, un personnage à part entière de la pièce, qui rencontre tour à tour deux détenues qui vont lui apporter, chacune à leur façon, leur aide et leurs conseils face à son désespoir amoureux.

Pour Galina Sinkina, l'auteur de la pièce, il s'agit avant tout de retraduire la force de sa rencontre avec ces deux femmes et la fascination qu'elle a ressentie à leur égard. La récolte du matériel a été très longue, car, pendant toute une année, Galina Sinkina a effectué des visites dans la prison et des entretiens avec les femmes qu'elle rencontrait, sans connaître le sujet de sa pièce. Elle a donc pu lier des relations personnelles notamment avec les deux femmes qui constituent aujourd'hui les deux prisonnières de sa pièce.

Elle ne donne à sa pièce aucun rôle par rapport au public, qui selon elle, se contente, notamment pour les femmes qui rentrent dans le spectacle et y trouvent des solutions à leurs propres désespoirs amoureux. Pour Galina Sinkina, c'est avant tout pour elle,

personnellement, que ce spectacle est important. Elle y joue non pas son propre rôle, mais le personnage de femme prisonnière qui l'a le plus fascinée, Olia : *« C'est une des premières qui est venue vers moi, Olia. Et en elle m'a frappé le fait qu'elle ait, quoi, un niveau d'études pas au dessus du secondaire... elle est depuis deux ans en prison et elle doit y passer encore quatorze ans. Elle a tué deux hommes, c'est-à-dire, quelle vie a-t-elle en perspective ? Et pourtant c'est quelqu'un de tellement joyeux, oui, joyeux. Et avec ce sentiment que tout sera comme elle le veut, et pas autrement. Tu comprends ? Et avec un tel amour de la vie, (...) Et j'ai rigolé pour la première fois en trois, quatre ans ».*

Galina Sinkina raconte le plaisir qu'elle a eu à reproduire la façon de se comporter, de bouger, de cette femme (*« j'ai commencé à la copier. Paradoxalement, c'était une image très... je dirais proche, très agréable, qu'il m'a été très facile de rendre, vraiment. Ce n'était pas une observation difficile, elle était tellement éclatante, c'était déjà un personnage de théâtre. »*), et la très forte identification, plutôt dangereuse, qu'elle a ressentie. Ainsi, après la première représentation de la pièce encore en travail, dans la petite salle du MKhAT : *« le spectacle s'est terminé et je suis rentrée chez moi, tôt, relativement, à onze heures du soir. Je n'ai pas pu m'endormir avant cinq heures du matin. C'est que j'avais l'impression complète que j'avais tué deux hommes. Et voilà simplement j'avais... j'ai écouté tout le temps une bonne musique, du reggae, ou quelque chose comme ça, que j'ai écouté toute la nuit »*. Cette impression continuera longtemps, avant de finir par disparaître, au fil des représentations, le spectacle ayant joué le rôle d'une psychothérapie.

On voit ici particulièrement que l'acteur d'une pièce documentaire ne doit pas se contenter de faire « comme dans la vie ». C'est un vrai travail d'observation et de reproduction qu'il doit mener, pour recréer les expressions, les gestes, d'une personne réelle, différente de lui. Ce travail peut être très violent psychologiquement comme dans l'exemple ci-dessus, où il a mené l'actrice à une identification très forte avec le personnage.

C4. Réinventer le théâtre par le documentaire ou le théâtre documentaire comme expérimentation : La guerre des moldaves pour la boîte en carton.

Il y a enfin des spectacles qui parviennent à combiner une dimension sociale ou politique première avec une recherche expérimentale originale de nouvelles conventions. Il s'agit notamment des projets mis en scène par le directeur artistique de Teatr.doc, Mikhaïl Ougarov.

Pourtant le rapport entre les deux dimensions est toujours ambigu, puisque ce dernier, tout en faisant les projet les plus politiques du théâtre, et en ayant un des discours les plus acerbes sur l'hypocrisie des médias, affirme, à propos de ses mises en scène de pièces documentaires, n'avoir comme but que l'expérimentation théâtrale : *« Pour moi par exemple c'est le plus important. Je ne cherche pas tant une position politique que je voudrais exprimer. Pour moi c'est plus important que la politique. Je reconnais honnêtement qu'en ce sens je suis peut-être conformiste. Voilà. Seulement ce qui m'intéresse c'est l'acteur contemporain, c'est-à-dire le metteur en scène contemporain, la pièce contemporaine, ce que c'est. Ici en Russie on comprend aujourd'hui très mal (...). Cela m'intéresse comme metteur en scène, comme auteur cela m'intéresse, comme acteur cela m'intéresse. Du point de vue de leur profession. Cela peut changer (...). Voilà une mission importante. Elle n'est toujours pas réalisée chez nous jusqu'à présent. Parce que pour n'importe quel théâtre c'est beaucoup mieux de monter de nouveau Tchekhov que de se mêler d'une telle histoire dont on ne comprend pas comment on peut faire cela, comment on peut le jouer, comment on peut le monter »*¹¹⁹.

Le spectacle le plus caractéristique à ce sujet est le premier projet mis en scène à Teatr.doc par Mikhaïl Ougarov (avec la participation de Rousslan Malikov), *La guerre des moldaves pour la boîte en carton*. Ce spectacle a connu un grand succès, dans Teatr.doc (la plupart me le citent comme un de leurs spectacles préférés), comme ailleurs. C'est, en effet, par cette mise en scène que Mikhaïl Ougarov, d'abord acteur et dramaturge, s'est affirmé comme metteur en scène contemporain (il mettra ensuite en scène au Centre de la Dramaturgie et de la mise en scène, ainsi qu'au MKhAT de Tchekov). Analyser le travail de mise en scène sur ce spectacle permet de voir toutes les difficultés de commencer un travail artistique quand on ne dispose pas de conventions antérieures sur lesquelles s'appuyer.

La guerre des moldaves pour la boîte en carton traite des immigrés moldaves qui travaillent et vivent sur les marchés de Moscou, dans des cartons. Si la pièce est bien construite à partir de matériel documentaire, le procédé d'écriture est tout à fait original par rapport aux autres pièces documentaires : la pièce part d'un fait divers criminel raconté par un policier au dramaturge Alexandre Rodionov. A partir de cette histoire, ce dernier a écrit un libretto de cinq pages racontant les grands traits de l'histoire : cinq moldaves vivent dans les cartons sur le marché. Trois dans un carton (une femme et deux hommes), deux hommes dans un autre. Un de ces deux hommes tue les trois autres. On attrape un des deux moldaves, l'autre s'enfuit.

¹¹⁹ entretien du 16 avril 2005 avec Mikhaïl Ougarov.

Le reste du matériel documentaire, celui qui va constituer la matière pour enrichir le libretto va être récolté par les acteurs sur les marchés. Ce sont eux qui vont mener des entretiens pour pénétrer le monde qu'ils vont devoir incarner, et surtout pour récolter des histoires. Mais toute une partie du matériel documentaire qui fonde la pièce vient de l'expérience de vie des acteurs eux-mêmes. Ainsi un des premiers travaux importants a-t-il été le choix des acteurs ; l'équipe des metteurs en scène (ils étaient au début cinq) a mené des entretiens avec les acteurs potentiels, afin de garder ceux qui avaient une expérience proche de ce qui leur était demandé de jouer dans le spectacle. Mikhaïl Ougarov raconte à propos des acteurs sélectionnés : *« Ils ne sont pas moscovites. Et c'était important, parce qu'ils ont l'expérience de s'installer dans une ville étrangère. Ce sont en général des jeunes gens pas riches. Et à cause de cela ils ont l'expérience de comment dormir dans une gare, comment passer la nuit quand tu n'as nulle part où dormir, pas de maison. Où trouver de l'argent quand tu n'as rien. Ils ont l'expérience de travailler, je ne sais pas, comme postier ou n'importe quoi. Parce que simplement il fallait gagner de l'argent pour manger. Et voilà cette expérience avait beaucoup de valeur, et nous avons essayé de l'utiliser »*. En définitive, il y aura quelques acteurs amateurs, mais surtout de jeunes acteurs arrivés à Moscou peu de temps avant le début du projet et qui ont connu "la galère". Serguei Pestrikov, par exemple, qui vient d'une ville ouvrière du nord et a une formation de metteur en scène de théâtre amateur, et qui, de metteur en scène, est entré finalement dans le groupe des acteurs, raconte ainsi son expérience importante sur les marchés, dès ses années de lycée et, plus récemment, sur le marché électronique de Moscou, ses parents ne pouvant lui payer ses études. Ce matériel biographique, utile aux comédiens pour bien comprendre ce qu'ils jouent, va être inclus dans le texte sous forme de monologues ; chaque acteur, à un moment donné de la pièce, dit un monologue sur un épisode antérieur de sa vie, écrit à partir d'éléments réels de la vie de l'acteur, même si ce dernier a pu légèrement en transformer la facture.

A partir de ce matériel récolté, qui représente une masse très importante, le spectacle va être monté de manière expérimentale. Le texte va se fixer au fur et à mesure des répétitions et des improvisations des acteurs.

Il était assez compliqué pour l'équipe de mise en scène de monter un tel spectacle, sans texte de départ. La première idée était donc de répartir les rôles de mise en scène entre les différents éléments du spectacle. Il devait donc y avoir cinq metteurs en scène, chacun s'occupant d'une des « lignes » du spectacle : Rousslan Malikov, de l'équipe de mise en scène raconte : *« il y a les habitants d'un carton, il y a les habitants de l'autre carton, ça fait deux lignes. Il y a les policiers, c'est encore une ligne, cela fait déjà trois lignes. Il y a le marché,*

là où ils travaillent, c'est encore une ligne et il y a le futur ». Finalement cette manière de travailler n'est pas tenable, essentiellement parce que les metteurs en scène finissent par ne se trouver plus que deux, Mikhaïl Ougarov et Rousslan Malikov. C'est finalement une méthode assez classique pour le théâtre russe d'immersion, que propose Rousslan Malikov : « *Nous ne savions pas non plus comment commencer. Mais j'ai proposé cette méthode d'immersion....avec tous ces acteurs, parcourir les situations, leur proposer de travailler des circonstances données* [c'est une méthode classique russe, du système de Stanislavski], *nous avons le temps de proposer de telles choses : voilà les cartons, voilà le marché, vous devez vous y faire...arrangez vous pour que vous puissiez vivre ici* ». Cet appel à une convention ancienne met en route de longues répétitions d'« immersion » pour que les cartons commencent à former l'univers des acteurs : « *et peu à peu les acteurs ont commencé à s'y enfoncer. Toute cette expérience est devenue vraie, alors, ils ont arrêté de l'inventer. Elle s'était mise à faire partie de leur quotidien, réellement. Et quand ils ont commencé à s'y oublier, les répétitions duraient trois, quatre heures et plus* ».

Ainsi recréent-ils la façon de vivre des Moldaves dans des cartons : Mikhaïl Ougarov, raconte comment on menait des expérimentations : comment manger sans rien, comment se laver sans rien : « *Comment peut-on s'en sortir sans... le gars rentre le soir du travail, et il n'a pas de salle de bain, pas de douche, pas de toilettes, pas de lit. Et voilà, nous expérimentons. Nous inventions les moyens les plus rusés (...) comment manger quand tu n'as pas d'assiette, de couteau...* » Les acteurs ainsi ne doivent plus sentir qu'ils sont sur scène, mais se sentir dans un monde qu'ils ont peu à peu fait leur.

Cela demande un travail de l'acteur différent; essentiellement, les acteurs doivent parler « avec leurs mots », de manière quotidienne¹²⁰. Pour cela, ils mènent une sorte d'improvisation permanente. C'est dire qu'il n'y a pas de texte fixé, pas de réplique écrite. L'acteur est libre de s'exprimer d'une manière ou d'une autre. Serguei Pestrikov, acteur dans cette pièce, raconte : « *En ce qui concerne le spectacle, le plus important, la parole est passablement*

¹²⁰ Dans le nouveau travail de Mikhaïl Ougarov et Rousslan Malikov, sur la prise d'otages tchéchène de Beslan (*Septembre.doc*), la difficulté est, cette fois, de jouer un texte qui est éloigné des acteurs. D'autant plus, qu'à la différence d'un discours dramaturgique, les textes trouvés sur Internet ne laissent pas toujours paraître de manière claire la volonté de leur auteur. Il s'agit donc de reconstituer un sens qui est rarement lisible. Lors d'une des premières répétitions, les acteurs ont ainsi longtemps discuté pour savoir d'abord comment comprendre et interpréter ces textes : s'agit-il de fierté, de tristesse, de gloire, d'exhortation au combat, ou simplement d'un récit nostalgique ? Evocation touchante du passé ou exaltation de la lutte ? Les acteurs s'y reprennent à plusieurs fois, changent les accents, les intonations, l'énergie du texte : « *Mes frères et mes soeurs musulmans, salam alekum. Je voudrais vous parler de notre frère xxx, comment il est devenu martyr, et comment je ne le suis pas devenu* ». Les autres acteurs corrigent : « *Non, là tu pars trop dans le conte* » ; « *Là tu pars dans le fait divers* »... Cela est d'autant plus difficile que c'est une autre culture que la leur, plus même : un des acteurs résume : « *de toute façon ce n'est pas notre texte et ça ne le sera jamais* ».

libre, oui, c'est-à-dire je peux raconter mon histoire ce jour-là avec certains mots, commencer par : « Vous savez, l'important c'est de gagner... ». Mais demain je peux dire, tout de suite : « Voilà j'ai gagné ». Et c'est tout. Ce n'est pas important. [...] il n'y a pas cette fixation rigide comme, disons, une réplique donnée qui doit être exactement comme ça, exactement à ce moment-là, exactement après celle-ci [...] Mais il y a l'histoire, je sais que maintenant va sortir Mitia et qu'il va raconter ce que cette Lucie, reine des toilettes, lui a dit Il peut raconter cela avec des mots différents, mais je sais qu'il y aura cette histoire ». Au milieu de l'improvisation, certaines répliques qui marchent bien vont être gardées et deviennent presque entièrement fixées. Il en est ainsi d'une scène où deux personnages font l'amour, pendant que le troisième habitant du carton lit le programme télé. Arrivent les deux voisins qui viennent regarder et décident d'embêter ce dernier ; ils lui demandent pourquoi il reste là au lieu d'aller faire un tour ; ce dernier proteste : *« eh bien quoi, je lis le journal, dans ma chambre ! – et nous alors on est d'un autre quartier ? »* répliquent les deux premiers. »

Plus encore que les répliques, c'est l'histoire générale qui peut légèrement différer selon les spectacles, les rapports entre les personnages évoluer ; un jour le personnage féminin peut aimer très fortement son compagnon et lui moins, un autre jour c'est l'inverse. De même, la bagarre peut s'engager plus ou moins vite, plus ou moins violemment, l'ambiance être plus lourde ou plus décontractée. Pour cela, le rapport avec le public est très important, car selon ses réactions les acteurs vont faire évoluer le spectacle dans un sens ou dans l'autre et s'attarder plus ou moins sur certains moments : Serguei Pestrikov raconte encore : *« Et après, comme prévu, je sais qu'il y a cette histoire, puis celle-là. Quelquefois il arrive qu'ils puissent changer une histoire. Oui, mais je sais qu'il y aura deux histoires ; en principe je sens,...Là c'est très important, comme en général au théâtre, c'est important de sentir le contact avec la salle. Si je sens que les gens s'endorment, que ça n'intéresse pas les spectateurs, et que les gars jouent tout ça mal, alors je peux intervenir avant ».* Il y a pourtant des points de passages obligés, essentiels à la bonne logique de l'histoire ; ce sont par exemple la scène d'amour, l'insulte, la bagarre, qui vont amener au meurtre, par l'un des moldaves, des trois habitants de l'autre carton.

C'est donc dans l'improvisation, au fur et à mesure des répétitions et des spectacles, que va être introduit peu à peu tout le matériel documentaire récolté dans la première phase du projet ; cela à travers les monologues personnels des différents personnages, mais surtout dans les différentes histoires qu'ils se racontent en rentrant du travail sur le marché, ou dans les situations décrites. Au final, le libretto de départ a subi des transformations, des scènes sont modifiées, supprimées ou rajoutées. Rousslan Malikov témoigne : *« Ensuite déjà, peu à peu,*

toute cette masse de texte, on l'a introduite dans les scènes qui étaient déjà définies par le libretto, ou qu'on a inventées ». Mais à chaque instant de l'élaboration de la pièce, il s'agit de garder cohérence et vraisemblance. Cette vraisemblance fait l'objet de débats constants entre les acteurs et les metteurs en scène. Il en est ainsi à propos d'un instant clef de la pièce, le meurtre final : est-ce l'insulte lancée par un des trois moldaves aux deux nouveaux arrivants qui en fut le déclencheur, ou seulement la beuverie de la veille? Serge Pestrikov, un des acteurs, raconte : « on a débattu, leur vie est tellement dure que n'importe quelle brouille peut constituer la dernière goutte. Et effectivement, ça a été la dernière goutte. D'autres disaient : mais non, en fait, ça ne les a pas offensés tant que ça,... seulement ils ont bu, et c'est à cause de la boisson qu'ils ont fait ça ».

Au final cela donne un spectacle intéressant et à la démarche originale par rapport à des spectacles documentaires plus strictes. C'est l'un des plus pertinents pour le théâtre documentaire, puisqu'il montre qu'un sujet à dimension sociale et politique forte peut s'associer avec l'invention de conventions artistiques originales. Les deux objectifs de Teatr.doc se révèlent compatibles et ensemble productifs !



Un des deux cartons et ses trois habitants (la guerre des moldaves pour la boîte en carton)

Revenons sur cette diversité de projets aux objectifs contrastés - dénonciation, expérimentation, émotion, poésie - on s'aperçoit que les dramaturges et metteurs en scène qui parviennent le mieux à inventer des conventions nouvelles, ne sont pas ceux qui suivent le plus fidèlement les règles du théâtre documentaire en cherchant à « coller » à la réalité. La formule de l'acteur qui ne joue pas, si elle est marquante, n'est en effet pas à prendre au pied de la lettre. C'est un travail tout aussi important que le théâtre documentaire exige des

acteurs, même si celui-ci est différent du jeu « théâtral » réclamé dans les théâtres institutionnel. Toutefois, le succès de pièces n'est pas directement associé à ce travail spécifique de l'acteur et à la recherche de la mise en scène. La pièce *Tresvyi PR* mise en avant par beaucoup a été montée de manière très classique ; à l'inverse, *Les pommes de la Terre* qui représente un travail de mise en scène très original a eu peu de succès.

L'invention de nouvelles conventions ne va pas de soi. Elle prend souvent appui sur d'anciennes ; c'est chez Stanislavsky que Mikhaïl Ougarov et Rousslan Malikov trouvent la clefs pour commencer le travail de *La guerre des moldaves* ; surtout, cette invention est toujours menacée par une retombée dans le conformisme. Les spectacles les plus « verbatim » de Teatr.doc - *Tresvyi PR*, *Les Belles* - s'appuient ainsi sur les conventions les mieux fixées du théâtre documentaire : mise en scène dénudée, ton naturel de la discussion. On assiste alors à la naissance d'un nouveau conformisme lié à l'idée même de convention telle que l'emploie Becker. Ils justifient alors la critique parfois adressées à Teatr.doc de son manque d'intérêt artistique et de son peu d'inventivité. Pour ses détracteurs, le côté documentaire sert à dénigrer la qualité théâtrale des spectacles produits.

D'autres spectacles grâce à une recherche originale arrivent à combiner réalisme social et invention théâtrale. Ceci manifeste la consistance et la dynamique relative du projet de Teatr.doc construit sur la référence au théâtre documentaire et qui est capable d'intégrer dans les conventions, sur lesquelles il fonctionne, des aspects contradictoires. Néanmoins cette pratique du spectacle documentaire est encore trop récente pour qu'aient pu être fixées de manière sûre des conventions stables sur lesquelles pourraient s'appuyer acteurs et metteurs en scène. C'est encore la diversité des projets et des choix qui prévaut.

Nous avons jusqu'à présent étudié, que ce soit dans l'écriture des pièces où la production des spectacles, les essais et les difficultés de Teatr.doc à trouver, utiliser et stabiliser de nouvelles conventions artistiques, en rupture avec les conventions traditionnelles du théâtre. Or il existe une action marquante pour se détacher radicalement de l'univers du théâtre institutionnel et de ses problématiques : c'est le rapprochement qu'effectue Teatr.doc avec le cinéma. En se rapprochant ainsi d'un autre "monde de l'art", Teatr.doc semble montrer son indépendance envers les problématiques du théâtre institutionnel encore dominant dans le contexte russe ; cela pourrait témoigner de sa capacité à créer un monde de l'art autonome, autour d'un

projet indépendant, embrassant plusieurs champs artistiques. Mais ce n'est pas non plus sans risque.

Chapitre 5

La tentation du cinéma : se détacher du monde du théâtre ?

L'évolution la plus marquante de Teatr.doc est sa volonté récente de s'ouvrir au monde du cinéma : à la production cinématographique documentaire mais surtout au jeune cinéma qui cherche à exprimer, sous forme documentaire ou non, la réalité russe contemporaine. Cette orientation, qui sort Teatr.doc des problématiques du théâtre institutionnel, est l'occasion, pour lui, d'affirmer des conventions artistiques et une esthétique propres, qui se jouent des séparations instituées entre les mondes de l'art.

Ce que Teatr.doc trouve de particulier au cinéma, c'est peut-être, justement, des conventions et une esthétique dont il se sent plus proche, que de celles du théâtre institutionnel. C'est aussi, sans doute, des possibilités accrues et renouvelées d'expérimentation du rapport à la réalité sociale, au documentaire ; d'autres moyens pour interroger la vie de ses contemporains.

Cette ouverture s'est marquée d'abord par l'organisation, à l'occasion des trois ans du théâtre, d'un « Festival du cinéma réel », « Kinoteatr.doc », qui s'est tenu du 23 au 28 février 2005¹²¹. Le grand succès qu'a remporté le festival, où ont été montrés une cinquantaine de films, documentaires ou non, la découverte, d'une part, des possibilités qu'offre le cinéma, et, d'autre part, du potentiel de création du jeune cinéma russe d'aujourd'hui, ont encouragé le théâtre à aller plus loin et à développer la diffusion de films de jeunes réalisateurs. Ainsi depuis la fin du festival, Kinoteatr.doc continue à exister, sous la forme d'au moins deux projections par mois (il y en eu quatre en mai), gratuites, à Teatr.doc. Une sélection des films montrés au festival a aussi été projetée à Saint-Petersbourg. Le festival a également permis au théâtre de créer des liens avec de jeunes réalisateurs avec qui il pourra travailler ensuite. Il en est ainsi de Pavel Rouminov, réalisateur de *Dead-Line*, montré hors compétition au festival, mais qui a rencontré beaucoup de succès dans différents festivals de cinéma, et qui a projeté

¹²¹ Voir annexe pour une analyse plus en détails de ce festival.

pour la première fois son deuxième film, *L'homme qui se taisait*, à Teatr.doc dans le cadre d'une séance de Kinoteatr.doc, le 26 avril.

Teatr.doc met en avant l'importance de la discussion entre les arts, et le danger d'une clôture entre eux. Il s'agit d'utiliser tous les moyens, tous les supports possibles pour parler de la réalité contemporaine, et tant mieux si le cinéma offre des possibilités que n'a pas le théâtre.



De jeunes réalisateurs présentent leur film pendant le festival kinoteatr.doc (Aliona Palunina et Pavel Rouminov)

Pourtant l'on peut également comprendre cet intérêt soudain de Teatr.doc pour le cinéma, par référence à l'évolution générale du champ artistique en Russie. Le cinéma qui s'était effondré avec la chute de l'Union Soviétique, les grands studios nationaux ainsi que les cadres de régulations (conseils des professionnels du cinéma) n'ayant pas survécu, connaît un nouveau départ ces dernières années. Or cette reprise de l'industrie cinématographique n'est pas sans conséquence sur le monde théâtral, qui est loin d'en être coupé et qui en subit les conséquences directes, tout en profitant des possibilités que cela lui ouvre. Le monde des acteurs et des metteurs en scène, est en effet souvent partagé entre les deux milieux du théâtre et du cinéma. Il en est ainsi à Teatr.doc, où des réalisateurs de cinéma, formés dans les écoles spécifiques, se sont retrouvés au théâtre en raison du manque de débouchés du cinéma (en termes de production ou de distribution) : il s'agit par exemple d'Olga Darfi et Galina Sinkina, toutes deux diplômées du VGIK (grande école de cinéma de Moscou). Avec le renouveau de l'industrie cinématographique, ces réalisatrices peuvent être tentées de revenir au cinéma. La même attirance peut jouer pour les acteurs : ils touchent un salaire extrêmement faible dans les théâtres institutionnels et les tournages de cinéma représentent une véritable manne. Ceux qui le peuvent y passent ainsi la majorité de leur temps, comme Denis Yassik, jeune comédien du théâtre Pouchkine, qui joue à Teatr.doc dans *Tresvyi PR* et dans *Les Belles*, et qui participe à de très nombreux tournages. Ceux qui ne le peuvent peut-être plus, le

regrettent, comme Tatiana Maist, 50 ans, comédienne au théâtre Stanislavski et qui joue à Teatr.doc dans *Les Belles* et dans *Les pommes de la terre*. Elle aimerait tourner au cinéma, mais elle pense que c'est déjà trop tard pour elle. Elle explique l'intérêt financier que cela représente: « *J'aurais beaucoup aimé travailler au cinéma. En premier lieu, c'est de l'argent (rires). Ça c'est de l'argent. Voilà, j'ai tourné une fois, j'ai eu un jour de tournage, Agathe. Mais c'était 150 roubles, euh 150 dollars ! 150 dollars, c'est-à-dire 4500 roubles, pour une pauvre journée, une demi-journée même. C'est ma paye mensuelle !* »¹²². L'intérêt de Teatr.doc pour le cinéma pourrait donc également être la simple conséquence d'une recomposition assez générale du champ artistique russe.

Néanmoins, cette infiltration des deux mondes et la fascination qu'exerce le cinéma, se traduit par l'importance des projets cinématographiques de membres de Teatr.doc, qui n'ont pas de formation particulière dans ce domaine. En effet, beaucoup ont le projet de tourner un film d'auteur, mais pas forcément à Teatr.doc : il en est ainsi du directeur artistique de Teatr.doc, Mikhaïl Ougarov, qui est prêt à commencer le tournage de son premier film, ou encore d'Ivan Viripaïev, auteur à Teatr.doc d'*Oxygène* et *Existence n°2*, qui a déjà commencé à tourner son premier film. Cette envie se teinte souvent d'une sorte d'oecuménisme artistique. C'est sans doute la position de Galina Sinkina, metteur en scène à Teatr.doc, mais réalisatrice de cinéma de formation. Elle envisage sa profession comme celle de régisseur « universel » : « *je me considérais tout de même comme réalisatrice de cinéma. Mais maintenant, ça a commencé à s'estomper, parce que je me suis mise à jouer, à diriger et à répéter au théâtre ; et j'ai eu le sentiment d'être « régisseur universel » ; voilà, simplement, être un régisseur « universel » ; qui s'occupe de tout art, de la même manière ; qui n'est pas sclérosé.* »

Au-delà de ces initiatives personnelles, Teatr.doc entend produire ses propres films, ou produire de jeunes réalisateurs. Un premier projet de cinéma documentaire devrait porter sur des femmes prisonnières, dans la continuité des projets théâtraux montés avec les femmes de la prison de la région d'Orel.

Un premier film, non documentaire, vient déjà d'être produit par Teatr.doc: c'est *Vodka, baise et téléviseur*, du jeune dramaturge Maxime Kourotschkine. Agé de 35 ans, ce jeune dramaturge reconnu, est depuis longtemps en liens avec Teatr.doc ; il a participé aux

¹²² Entretien avec Tatiana Maïst, le 10 mars 2005.

premiers séminaires documentaires et au projet SDF avec Alexandre Rodionov, il a également joué dans *Tresvyi PR*. Lors de sa sortie le 19 mai à Teatr.doc, Elena Gremina évoque les origines de cette aventure: Teatr.doc avait une caméra ; ils l'ont donnée à Maxime Kourotchchine en lui disant qu'il pouvait faire ce qu'il voulait. Cela donne un film de trente-cinq minutes, qui a coûté 170 dollars, c'est-à-dire essentiellement le prix de la bobine et de la nourriture des acteurs, et dont le tournage a duré deux semaines et demie dans un appartement prêté. C'est le dramaturge lui-même qui a tourné, bien qu'il n'ait jamais fait de film avant. Le format du film correspond assez bien aux positions de Teatr.doc : court, tourné dans une seule pièce, avec seulement quatre acteurs dont on suit les discussions filmées en plans fixes. Il n'y a aucune musique; Maxime Kourotchchine insiste beaucoup sur le fait que c'est un choix réfléchi: pour lui, la musique gêne plus qu'elle ne sert un film. Il insiste pour dire qu'il a voulu faire quelque chose qui selon lui manque au cinéma. Le personnage principal est un jeune écrivain, dans sa chambre, qui décide que sa vie ne peut plus continuer telle quelle est, et qu'il doit arrêter une de ses trois drogues : le sexe, la télévision ou la boisson. Ces dernières sont représentées chacune par un personnage, deux amis et sa petite copine, qui discutent avec le personnage central pour le convaincre que ce n'est pas eux qu'il doit éliminer. A la fin il n'a toujours pas trouvé la réponse.

Les réactions du public sont mitigées. Ce qui ressort majoritairement, c'est que le projet est intéressant, mais qu'il mérite d'être retravaillé et que ce n'est pas vraiment du cinéma. Apparaît alors un nouveau danger: en s'éloignant du théâtre pour le cinéma, Teatr.doc se soumet aux conventions de ce monde et subit des critiques en leur nom : les spectateurs lui demandent ainsi de justifier l'absence de musique et regrette que ce ne soit pas mieux filmé. Si le rapprochement de Teatr.doc du cinéma doit être un gage de sa fondation d'un nouveau monde de l'art, il ne doit pas se laisser limiter par les conventions de ce dernier.

A travers le cinéma, la production des spectacles ou l'écriture des pièces, c'est toujours les marques de la mise à distance par Teatr.doc du monde du théâtre institutionnel, que nous avons recherchées : Teatr.doc parvenait-il à créer des modes de coopération et des conventions nouveaux ? Nous ne nous sommes pas encore interrogés sur la consistance de son projet militant. Ce dernier, qui se donne pour objectif de décrire la réalité sociale russe, est-il effectivement assez solide pour être le fondement d'un nouveau monde de l'art ? Le projet documentaire de Teatr.doc est-il effectivement

le support d'un rapport renouvelé entre le théâtre et la société environnante, soit avec l'Etat et les institutions, soit avec son public ?

Chapitre 6

TEATR.DOC ET SOCIETE POUTINIENNE : réalisation et limites du projet militant

Dans la société poutinienne, caractérisée par une diminution, voire une disparition, des instances démocratiques et une quasi absence de parole sur la réalité sociale et politique, Teatr.doc parvient-il à refonder le rapport entre théâtre et société, entre théâtre et politique - rapport qui a totalement disparu dans le théâtre institutionnel, ce dernier s'efforçant depuis la fin du régime de tout faire pour ne pas parler de politique - ?

A travers le théâtre documentaire anglais, Teatr.doc hérite d'une tradition d'engagement social. Comment va-t-il s'appropriier - ou transformer - cet héritage, en fonction des contraintes caractéristiques de la société russe d'aujourd'hui et des tabous qu'elle connaît ? Contrairement à de nombreuses autres structures théâtrales alternatives, qui ont existé dans différentes sociétés, Teatr.doc ne s'affiche pas comme un théâtre militant politiquement. La différence d'avec les théâtres de la Cartoucherie à Paris est sur ce point flagrante. Nous avons en effet vu dans le chapitre consacré au programme de Teatr.doc, qu'il met en avant un point de vue strictement documentaire, en se défendant de faire du militantisme. Pourtant derrière ce regard documentaire, Teatr.doc traite de thèmes sensibles, très difficiles à aborder en Russie aujourd'hui et dont le fait même d'en parler peut être considéré comme un acte politique. Juger de l'impact effectif des spectacles de Teatr.doc sur la société russe n'est pas une question simple du fait de la jeunesse du théâtre et les réponses ne sont pas dénuées d'ambiguïté.

Nous étudierons d'abord les conditions de la constitution implicite d'un théâtre militant ainsi que l'impact très particulier, et parfois paradoxal, des spectacles de Teatr.doc. Nous aborderons ensuite les difficultés de Teatr.doc pour traiter certains thèmes sociaux encore tabous dans la société russe aujourd'hui.

A. Un théâtre militant : projets provocateurs, rapport au politique et libertés liées au format

Tout en affirmant qu'il ne fait pas de politique, Teatr.doc aborde des sujets très sensibles dans la société russe actuelle, sur lesquels les médias sont d'ordinaire muets ou suivistes vis-à-vis du pouvoir. Teatr.doc se protège derrière le fait qu'il se contente de faire du

« documentaire », mais aujourd'hui, rien que d'aborder ces sujets, et encore plus sans vouloir prendre partie, est évidemment faire acte de militantisme social ou politique. La réaction d'Elena Gremina, directrice de Teatr.doc est en cela révélatrice : *« Le comité à la culture de Moscou nous a soutenus deux ans. Cette année ils nous ont dit que nous avions un projet très politique, bien que ça ne soit pas vrai ; nous avons simplement un de nos spectacles qui va bientôt sortir et qui est consacré à la Tchétchénie. Cela signifie qu'on considère que simplement évoquer ce thème, c'est déjà visiblement quelque chose d'interdit »*¹²³. Pourtant sans le dire, Teatr.doc revendique d'une certaine manière cette idée d'un théâtre résistant, résistant contre le consensus politique de l'époque. Cela se voit déjà dans le choix de la photo de Teatr.doc choisie pour illustrer sa plaquette : l'affiche « Teatr.doc » apparaît derrière des barbelés.

Comment et par qui se construit cette orientation de militantisme politique, et comment joue-t-elle avec le pouvoir, la société, et le public ?

A1. Une tonalité donnée par la direction

C'est surtout de la direction du théâtre qu'émerge cette volonté d'aborder des thèmes très politiques dans la Russie actuelle, et donc d'Elena Gremina et de Mikhaïl Ougarov, respectivement directrice et directeur artistique. On peut faire l'hypothèse de l'influence d'un effet de génération. Ce sont des gens en effet proches de la cinquantaine - Mikhaïl Ougarov a quarante-neuf ans -, qui avaient dans les trente-cinq ans à la chute du régime soviétique. Ils ont donc commencé leur carrière à la fin des années soixante-dix et l'ont poursuivie pendant les années quatre-vingts qui voyaient se développer en URSS la culture parallèle. On peut comprendre qu'ils s'indignent aujourd'hui, malgré la chute du régime totalitaire et le rétablissement formel des libertés politiques, du manque effectif de liberté de parole, et qu'ils essayent de s'y attaquer. C'est de ce manque de vérité dans l'art - et dans les médias en général - dont s'indigne Mikhaïl Ougarov : *« Parce que la quantité de mensonges que je vois au cinéma (...) Voilà ces films que je vois au sujet de la Tchétchénie, ils me remplissent d'effroi : parce que ce n'est pas la vérité. Ce n'est pas..., on ne peut pas... je ne sais pas, des scélérats de Tchétchènes frappent de bons Russes. Mais le conflit n'est pas là, le problème n'est pas là. Ce serait alors beaucoup trop simple. Le conflit est bien plus profond. Il est, je ne sais pas, dans la mentalité des deux peuples, dans l'histoire de notre gouvernement, dans l'histoire de notre politique. Ça c'est intéressant. Mais de cela personne n'en parle sérieusement et ça n'intéresse personne d'en parler »*¹²⁴.

¹²³ Entretien avec Elena Gremina, le 20 mars 2005.

¹²⁴ Entretien avec Mikhaïl Ougarov, le 16 avril 2005.

A1a. Le lancement de projets militants

Cette orientation politique se construit d'abord avec le lancement de projets traitant de thèmes très politiques par la direction.

Le projet le plus frappant à ce sujet est le cycle de spectacles intitulé *Inconnus dans la ville*. Cette appellation traduit le projet d'origine : parler de ceux dont on ne parle pas jamais. Il s'agit de se confronter au racisme ordinaire des moscovites envers les immigrants proches. Le premier spectacle, réalisé en 2003, porte sur les immigrants moldaves qui vivent sur les marchés de Moscou : *La guerre des moldaves pour la boîte en carton*. Le libretto a été écrit par Alexandre Rodionov qui est le fils de la directrice Elena Gremina ; il a été monté, entre autres, par Mikhaïl Ougarov ; ce dernier explique l'enjeu politique du spectacle : « *Ce spectacle était très important, parce qu'il y a encore deux ans, - maintenant la situation à Moscou est en train de changer - mais encore il y a deux ans, l'attitude des moscovites envers ces personnes était négative. On les interpellait..." Qui vous a appelés ici dans cette ville ?" C'était d'ailleurs pas seulement les Moldaves, mais les Ukrainiens, les Biélorusses, ceux d'Asie centrale, Tadjiks, Ouzbeks. C'est de très nombreuses personnes du Caucase... Et encore une fois, c'était important par ce spectacle, d'expliquer un peu qu'en fait, nous sommes d'un certain point de vue tous des moldaves... dans certaines situations, quand nous nous retrouvons simple immigrant dont personne n'a besoin et sans argent. Il y avait donc là un devoir humanitaire très important.* » Le deuxième spectacle du cycle qui n'a pu encore être réalisé devait porter sur les gens du Caucase.

Le deuxième projet frappant est la seconde mise en scène de Mikhaïl Ougarov à Teatr.doc, *Septembre.doc*, qui porte sur la prise d'otages de l'école de Beslan¹²⁵ et dont la première représentation a eu lieu en juin 2005. La Tchétchénie est actuellement le sujet le plus difficile à aborder en Russie.

A1b. Le soutien accordé à d'autres spectacles à l'orientation politique affirmée

Il s'agit notamment du soutien qu'a reçu le spectacle *Tresvyi PR* d'Olga Darfi, portant sur les « politechnologues »¹²⁶ chargés de faire gagner aux candidats les élections de gouverneurs de province. C'est bien sûr un sujet politique, car la dramaturge cherche à dénoncer les "magouilles politiques" et la manipulation des médias alors que ce sont des sujets profondément tabous en Russie. La dramaturge affirme ce rôle politique : « *C'est d'une certaine manière un projet très utile, parce que par exemple, beaucoup ne savent même pas*

¹²⁵ En septembre 2004, en Ingouchie.

¹²⁶ Conseillers politiques et médiatiques embauchés à l'occasion d'une élection par les candidats.

qu'existent des politechnologues. En général, (rires)... quand les acteurs ont commencé à travailler sur le projet, ils en ignoraient tout : « Comment ? Qui est-ce ? Qui sont ces politechnologues ? » Ils ne savaient pas ce que ceux-ci faisaient. Voilà, c'est pour cela que sur le plan, comment dire, même d'une certaine visée « civilisatrice »..., le mieux serait de le montrer en province ou je ne sais où... en fait d'une certaine manière dans toute la Russie parce que les Russes vivent tous, en général, dans un tel léger, et inadéquat, état de conscience! De très nombreuses personnes croient effectivement que... tout en fait est comme ça ! Le gouverneur est là, voilà son programme, il va arriver maintenant, il va faire là quelque chose. Et comment leur dire qu'il se passe de telles guerres dans l'ombre, simplement les gens ne le suspectent même pas, que, d'une certaine manière, cela se passe... En gros, à Moscou, encore, les gens peuvent savoir quelque chose là-dessus, en avoir entendu parler, mais en province! ».

Ce spectacle est tenu pour un des meilleurs du théâtre par la directrice Elena Gremina. Elle souligne qu'il y a « *des choses très nouvelles dans le texte* ». C'est le fait de pouvoir aborder de tels sujets au théâtre qui est nouveau en Russie. Ce spectacle m'est aussi cité par Mikhaïl Ougarov qui met en avant la lutte qu'ont dû mener les deux dramaturges¹²⁷ pour réaliser des entretiens avec des personnes souvent très haut placées, qui refusent d'habitude les entretiens ou sinon manient la langue de bois. Aussi est-ce la direction qui va chercher à développer le spectacle en proposant à l'équipe qui l'a produit de participer à des festivals, en lui organisant des tournées. La dramaturge Olga Darfi en témoigne : « *Dans le cadre de Teatr.doc se déroulent des festivals et d'autres manifestations. Elena Gremina, d'une certaine manière, nous propose d'y participer; alors oui, nous participons à toutes ces opportunités. Mais de nous-mêmes, d'une certaine manière, personne ne prend l'initiative, et moi non plus* ». Ainsi le spectacle a été joué dans la Maison de l'acteur à Moscou, à Saint-Pétersbourg dans le cadre du festival « Nouveau Drame », et il part ce printemps en tournée à Tbilissi en Géorgie. Pour le directeur artistique, Mikhaïl Ougarov, qui est personnellement en contact avec le théâtre géorgien, cette tournée à Tbilissi revêt une importance politique particulière : « *pour autant que nos politechnologues russes ont subi une défaite en Géorgie, en Ukraine, en Kirghizie... et bien leur appréciation sera très intéressante!* »

A2. Des actions politiques personnelles et plus directes, liées à Teatr.doc

Cette tonalité militante donnée par la direction, n'est pas soutenue par tous. Des personnes très différentes sont en désaccord, ou simplement se désintéressent de l'aspect politique : on peut citer la mécène Alla Khokhlina, qui préfère par exemple à *Tresvyi PR* des

¹²⁷ Les entretiens ont été menés par Olga Darfi et Ekaterina Narchi ; cette dernière s'est par la suite retirée, ne partageant pas les mêmes opinions sur le projet.

projets « *plus humains* », notamment ceux sur les femmes prisonnières. De même, la dramaturge Ekaterina Narchi trouvait dans le matériel récolté pour *Tresvyi PR* un intérêt plus existentiel pour ces hommes encore jeunes, mais déjà en fin de carrière, qui exprimaient des doutes sur le bien-fondé de leur activité passée. Ou encore, le dramaturge Ivan Viripaïev pour qui le politique est un sujet pour la télévision et non pour l'art !

A l'inverse, des initiatives plus directement politiques, émanent de gens issus de Teatr.doc, mais ne sont pas liées directement à son activité théâtrale. Il en est ainsi de Kabare.doc, un cabaret politique - animé par un jeune critique de théâtre lié à Teatr.doc, Grigori Zaslavski. Y participent de nombreux membres de Teatr.doc, dont, notamment pour l'écriture, Olga Mikhaïlova, une des fondatrices de Teatr.doc, et, pour la mise en scène, Rousslan Malikov. Ce cabaret a un peu plus d'un an et en est à son deuxième programme. L'organisation est plutôt libre, les gens qui y participent, acteurs, metteurs en scène, dramaturges, et invités se réunissent quelques jours avant les représentations. Ces dernières se déroulent dans des salles louées ou prêtées. C'est surtout de la farce sur les événements politiques des derniers mois.

La première représentation s'est déroulée le jour des élections de la Douma, mais après dix heures du soir - une fois les urnes fermées - pour ne pas être accusés d'agitation illégale pendant les élections. Le second programme était consacré à l'anniversaire de la première révolution (celle de 1905), à la journée des forces secrètes russes, ainsi qu'à l'anniversaire d'un homme politique russe, German Greff. Le spectacle comprenait une parodie de fête révolutionnaire, une parodie du contrôle des papiers, quelques blagues sur Poutine, sur le sculpteur Zourab Tseretelli proche du pouvoir qui vient de réaliser un monument patriotique gigantesque à la gloire de Pierre le Grand, à Moscou. La soirée dénonçait aussi la critique adressée au nouvel Opéra du Bolchoï *Les Enfant de Rosenthall*, pièce accusée par le ministre de la culture « *d'incitation à la pornographie* » et, plus largement, la politique culturelle moscovite. Malgré cette dimension critique, l'ambiance générale était plutôt bon enfant et le ton, celui de la dérision.

Connaître précisément les liens de Kabare.doc avec Teatr.doc n'est pas facile. Il est intéressant de voir que la directrice Elena Gremina le rattache à Teatr.doc (« *comme kinoteatr.doc, c'est encore quelque chose issu de Teatr.doc qui s'est autonomisé après* »), tandis que Rousslan Malikov, qui y intervient comme metteur en scène, m'affirme que c'est un projet indépendant, mais que des gens de Teatr.doc y participent.

Une autre action politique notable contre ce qu'on pourrait appeler le « consensus poutinien » est la lecture, quelques jours avant la célébration du 9 mai, de la pièce *Les Lois de Léopold*, dédiée aux soixante ans de la victoire de 1945 et écrite par un auteur russe scandaleux, émigré en Autriche. Alors que la célébration du soixantième anniversaire de la victoire trouvait un soutien unanime dans les médias comme dans l'ensemble de la culture¹²⁸, la lecture de cette pièce n'était pas quelque chose d'anodin. La pièce aborde l'ambiguïté de la victoire militaire avec l'épuration dans l'armée, qui continue après la victoire et prend pour cibles les combattants qui y ont participé; avec les quotas de traîtres à exécuter, qu'il faut continuer à observer et les généraux vainqueurs, envoyés ensuite en Sibérie; le tout dans une ambiance grivoise. La lecture de la pièce s'est déroulée dans le cadre de Teatr.doc, puisqu'elle a été faite avant le spectacle *Tresvyi PR* par ses acteurs. Mais il s'agissait d'une initiative personnelle de l'acteur Oleg Oulianov-Lévine, qui connaît l'auteur de la pièce et qui en dehors du théâtre, organise souvent des manifestations non politiquement correctes, qui se veulent grivoises et scandaleuses.

Sur ce registre militant des initiatives personnelles, menées plus ou moins indépendamment de Teatr.doc, on peut donner l'exemple d'Olga Darfi qui ayant écrit et monté *Tresvyi PR*, prépare, pour l'avenir, des projets tout aussi dénonciateurs : un projet sur les laboratoires biogénétiques, qui pratiquent des manipulations interdites, un projet sur les femmes tchéchènes, qui commettent des attentats; elle projette aussi de monter *Les monologues du vagin*, manifeste féministe d'Eve Ensler, dans un autre théâtre : la petite salle du théâtre Maïakovski. Ce dernier projet, plus social que politique, est aussi profondément militant. Olga Darfi s'en explique : « *En Russie, une telle pièce est indispensable, tout simplement... (rires) - Pourquoi ? - C'est, comment dire, un pays passablement sauvage, et, sur le plan, je ne sais pas, par exemple des relations envers les femmes, elles sont en Russie très archaïques. Pratiquement personne ne s'occupe de ça. Il y a quelques féministes, qui mènent des actions... mais en comparaison avec l'Europe, c'est très peu de choses (...). Simplement je considère qu'une telle pièce en Russie, est directement indispensable, même si elle doit être mal montée, même s'il ne doit y avoir ni lumières, ni son, simplement les actrices assises qui liront cette pièce, pour qu'il y ait des gens qui l'écoutent ; C'est peut-être un petit pas vers une conception plus libre de ces problèmes auxquels, auparavant, on ne pensait jamais* ».

A3. Censure et ambiguïté du format

¹²⁸ Cette année, le président Vladimir Poutine ayant voulu organiser une fête grandiose, la capitale était couverte d'affiches patriotiques depuis des semaines; la télévision ne passait plus que des films de guerre; l'ensemble des manifestations était dédié à cet anniversaire.

Comment Teatr.doc peut-il aborder de tels sujets, si sensibles politiquement et socialement, comme notamment le rapport aux immigrés proches ou la guerre de Tchétchénie, et plus généralement, comment peut-il contester une certaine pensée unique poutinienne, et cela en plein centre de Moscou, quand le président tente peu à peu de contrôler les médias, et qu'on observe le retour de la censure dans la culture ?

Nous verrons qu'évaluer la portée politique des spectacles de Teatr.doc n'est pas évident. Pour H. Becker c'est le risque de censure qui fait le caractère politique d'une œuvre artistique, indépendamment de son contenu : *« Du fait même que l'Etat a la possibilité d'intervenir à tout moment, toutes les œuvres d'art ont une dimension politique. En intervenant ou non, le gouvernement fait savoir s'il attribue ou non un caractère politique pernicieux à une œuvre donnée. Même une œuvre dont l'auteur n'a pas d'arrière pensée politique revêt une signification politique au regard de l'action gouvernementale »*¹²⁹.

Ce qui rend possible une telle liberté des thèmes abordés par Teatr.doc, tient en premier lieu aux particularités de son format. Les spectacles sont montés dans une très petite salle, qui touche un public restreint, par le nombre de places, et par le fait que le théâtre, en général et ce genre de théâtre en particulier, n'attire qu'un milieu social étroit. Les quelques cent ou deux cent personnes susceptibles de voir ce spectacle, ne sont rien par rapport aux milliers de spectateurs de la télévision ou du cinéma, ni par rapport aux lecteurs des journaux. De fait Teatr.doc n'est pas très important pour le pouvoir, et cela lui donne une grande liberté. C'est ce que met en avant Olga Darfi, qui est venue du cinéma au théâtre, pour les possibilités notamment politiques que lui offrait ce format particulier : *« Il y a moins de contrôle parce que l'auditoire est plus petit. Quand tu fais un film, n'importe quel téléfilm, ton auditoire est de plusieurs millions de personnes ; alors, logiquement, il y a de la censure, du contrôle, et ainsi de suite. Alors que quand tu fais un projet pour cent spectateurs, ce que tu peux dire ne fait de différence pour personne, parce que ces cent spectateurs n'intéressent personne. (...) au cinéma, de tels projets sont impossibles »*¹³⁰.

En plus de la censure politique, il y aurait l'autocensure des interviewés : *« Je comprenais qu'au cinéma, filmer cela n'était pas possible. Parce qu'ils ne te diront rien devant une caméra, ou bien ils vont te donner des informations sèches et inintéressantes. C'est pour ça que quand je suis arrivée à Teatr.doc, j'ai compris que ce serait justement ici que je pourrais le faire. »*

¹²⁹ BECKER [1988], p. 201.

¹³⁰ Entretien avec Olga Darfi, le 24 mars 2005.

Teatr.doc rencontre, en fait, un écho plus large que ne le laissent penser les dimensions de sa salle. C'est devenu un lieu à la mode, allié à des journaux qui lui font beaucoup de publicité comme le bihebdomadaire *Afficha*. Ce qui se passe à Teatr.doc fait pas mal de bruit, en tout cas dans le milieu de la culture ; si son public habituel est très typé, à savoir des jeunes, des étudiants, des gens de théâtre, certains spectacles peuvent attirer une clientèle très différente. Il en est ainsi du spectacle *Tresvyi PR* qui a fait venir à Teatr.doc des spectateurs inhabituels. Mikhaïl Ougarov, le directeur artistique raconte : « *Le théâtre est petit, il se trouve dans une cave, mais à ce spectacle est venu presque tout le Kremlin. (...) seul Poutine n'est pas venu. Mais toutes les personnes qui se trouvent autour de lui, toute son administration, ça les a tous terriblement intéressés ; ils ont tous regardé le spectacle. Nous sommes habitués à avoir un auditoire de jeunes, d'étudiants, de jeunes moscovites intelligents ; ces gens du Kremlin, de la politique ne viennent pas chez nous d'habitude ; ils vont voir je ne sais quels théâtres célèbres, et mauvais en plus, mais célèbres* (rires). *Alors ça été très drôle, et ça leur a été utile.* » Ce spectacle a eu un écho très important dans la presse, et même à la télévision, puisque les chaînes nationales NTV, Culture et STS, lui ont consacré des reportages dans le cadre des informations télévisées ou de programmes culturels.

Aussi est-il difficile de cerner la censure ou les pressions du pouvoir dont Teatr.doc serait victime et auxquelles la direction du théâtre affirme résister¹³¹. Becker montre bien que c'est le risque d'intervention de l'Etat qui définit le caractère politique des œuvres. C'est donc un moyen pour le théâtre d'affirmer le contenu osé de ses spectacles. A propos du spectacle sur la Tchétchénie, le directeur artistique affirme ainsi avoir subi des pressions : lettres, coups de fil du FSB, menaces. C'est ce qu'il explique notamment lors d'une première lecture des textes qui ont ensuite constitué le spectacle *Septembre.doc*, pendant le festival de cinéma documentaire. La directrice, elle, rappelle souvent que le comité à la culture de la ville de Moscou qui les soutient depuis le premier séminaire de théâtre documentaire, leur a, cette année, supprimé les subventions car ils faisaient des spectacles trop politiques. Mikhaïl Ougarov explique à propos de *Septembre.doc* : « *Ils nous ont dit : « Vous êtes fous, dans quoi vous vous glissez ? Vous vous mêlez de politique et ce n'est pas votre affaire. Montez n'importe quel spectacle et nous vous donnerons beaucoup d'argent, mais pas cela ! » Et justement nous leur avons dit : « ne nous donnez pas d'argent, mais alors nous le ferons gratuitement, sur notre propre argent ».*

¹³¹ On me dit plusieurs fois que travailler à Teatr.doc est dangereux, ce qui met en avant le caractère militant de la participation aux projets du théâtre. Ainsi le metteur en scène Galina Sinkina, lors de mon entretien avec elle, le 12 avril 2005 : « *c'est dangereux de s'entretenir avec des prisonnières, ce sont des prisonnières dangereuses, de monter des spectacles à propos des terroristes tchétchènes, comme Micha Ougarov l'a fait en écrivant cette pièce, c'est dangereux et c'est très provocateur. Ils peuvent tout simplement s'emparer du théâtre (...). C'est très intéressant ces contacts, même s'ils sont dangereux. Vivre vraiment, c'est vivre dangereusement* ».

C'est-à-dire que ce sera un spectacle pauvre, indigent. Mais, peu importe, nous le ferons. Et ainsi, en refusant leur argent, nous avons refusé leur censure. Et c'est le bon chemin ».

S'il y a par contre une barrière contre laquelle ne peut lutter Teatr.doc, c'est la difficulté à réaliser certains spectacles sur des sujets trop tabous pour pouvoir récolter du matériel. Ce fut le cas du second spectacle qui devait participer au cycle « Inconnus dans la ville » et être consacré cette fois aux gens du Caucase à Moscou. Ce spectacle qui devait s'intituler de manière brutale « Culs noirs » (« tchernokoje »), insulte très violente qui désigne les gens du Caucase, n'a pu être réalisé, faute de matériel récolté. *« Ça n'a pas encore réussi, parce que c'est un problème très sérieux. C'est plus sérieux. Vous comprenez, c'est facile de défendre les Moldaves, ou les Ukrainiens, les Biélorusses. Mais aujourd'hui c'est très difficile dans notre pays de défendre les gens du Caucase ».* Ils n'ont ainsi récolté, des deux côtés, qu'un discours stéréotypé : les gens du Caucase expliquant comme Moscou est une ville formidable où vivent des gens adorables, et les Moscovites combien les caucasiens sont des gens affreux. *« Il n'y avait pas ce doute sur lequel se construit la dramaturgie »* conclut Mikhaïl Ougarov, qui ne désespère pas de réaliser ce projet plus tard.

Un autre projet inachevé est celui d'Olga Darfi sur les femmes tchéchènes qui commettent des attentats. Il s'agit effectivement d'un sujet sur lequel on voit difficilement comment récolter du matériel documentaire. La seule rencontre que la dramaturge aurait pu réussir, avec une femme tchéchène emprisonnée, lui a été interdite par le FSB¹³². La dramaturge n'a pour l'instant que l'enregistrement de la discussion avec un membre du FSB qui lui explique qu'il ne peut autoriser la rencontre qu'elle espère. Ce texte a tout de même fait l'objet d'une lecture lors du festival de cinéma documentaire, pendant laquelle le directeur artistique Mikhaïl Ougarov a salué l'audace de la dramaturge : *« Aller à la Loubianka¹³³ avec un magnétophone qui tourne dans son sac, ça n'est tout de même pas rien ».*

Il existe enfin un autre risque de censure, qui n'émane plus du pouvoir politique, mais d'autres instances de la société civile, qui se sentent attaquées par des projets de Teatr.doc. Il s'agit par exemple du spectacle très provocateur *La Grande Bouffe*, qui dénonce les coulisses de la fabrication d'un talk-show télévisé. Ce spectacle a été réalisé par trois personnes qui travaillaient ensemble dans ce talk-show et qui ont enregistré, de manière clandestine, les conversations de leurs collègues, et toutes les phases de préparation de l'émission.

¹³² Service Fédéral de Sécurité, ancien KGB.

¹³³ Ancien siège du KGB, aujourd'hui toujours siège des services secrets, devenus FSB.

Les auteurs du spectacle ont eu très peur des conséquences que cela pouvait entraîner pour eux ; deux d'entre eux ont démissionné juste avant la première du spectacle. Le troisième, a subi les remarques de ses collègues avant de démissionner à son tour : « *Mais comment as-tu pu ?* » ; « *Qu'est-ce que c'est, c'est presque de la trahison !* » ; « *Tu nous as utilisés !* ». La chaîne a menacé de les attaquer en procès. On en a parlé dans les journaux. Mais là encore, il n'y a rien eu de grave : « *Finalement il y a eu plus de crainte, de peur, que de réels problèmes. Parce que de problème sérieux il n'y en avait pas* » résume Rousslan Malikov. On peut encore en déduire, que la faible audience du théâtre ne représentait pas un enjeu important pour la chaîne.

A4. Un retour aux acteurs ambigu

Pour des projets assez politiques, se pose également parfois la question des conditions du retour aux interviewés. Il en est ainsi, essentiellement, pour le spectacle *Tresvyi PR* où les personnes interrogées étaient des personnages importants et haut placés. Le ton très critique du spectacle tourne en dérision leur profession ou même leur personnalité, alors qu'ils ont donné des entretiens sans s'attendre forcément à un tel produit final.

Or la dramaturge avait dû batailler pour obtenir ces entretiens, faire jouer ses relations par le biais de l'école de cinéma dont elle est issue. Obligée de faire ce retour aux interviewés, elle le fait de manière ambiguë : elle y met les formes et permet effectivement un débat avec eux, mais au sein de *Teatr.doc*, elle dénie toute importance à cet échange et affiche son dédain pour leurs opinions. Ce retour a été possible pour seulement deux des « personnages prototypes » du spectacle, car ce sont des personnes très occupées et toutes n'ont pas pris le temps de venir à *Teatr.doc*, même si nombre de leurs collègues ont vu le spectacle.

J'ai pu assister à une séance, où avaient été invités un des « prototypes » et deux de ses collègues. Avant le spectacle, le « prototype », qui est quelqu'un de très brillant et qui a publié un manuel de *Public Relations*, a fait un petit discours pour présenter sa profession aux spectateurs peu nombreux ce soir-là, essentiellement des politechnologues, leurs femmes, et des amies de la dramaturge. A la demande de cette dernière, il a abordé ce qui s'est passé en Ukraine lors des élections présidentielles, la stratégie des politechnologues russes et les causes de l'échec de leur candidat ; il a fini en souhaitant prochainement de meilleures nouvelles de l'étranger proche. Après la représentation, la dramaturge propose à ceux qui le souhaitent d'aller au café discuter du spectacle. Sont alors présents trois politechnologues, la dramaturge, deux acteurs, le jeune ingénieur lumière Stass, et des amies de la dramaturge. La discussion

traite finalement peu du spectacle même, elle est plutôt joyeuse, et l'on demande aux politechnologues des histoires, des « trucs du métier ». Celui qui a fait la présentation a amené des exemplaires de son manuel, qu'on lui fait dédicacer.

En conclusion, la dramaturge me dira plus tard qu'elle ne sait pas vraiment ce qu'il pense du spectacle, notamment parce que son personnage était l'un des plus positifs de la pièce : *« C'est comme si tout lui avait vraiment bien plu, mais je ne sais pas, peut-être qu'il a dit que tout lui avait plu, mais qu'en fait non, je ne sais pas. »* Tout en reconnaissant que c'est un homme très brillant, elle est très critique sur ses positions : *« [il pense] qu'il faut fomenter des troubles en Inde, en Asie et même tout autour, comme si là gisait le secret pour qu'il n'y ait pas de crise en Russie... C'est le principe que la politique américaine applique sans cesse et il propose que la Russie fasse de même (rires); qu'elle mette le monde entier sans dessus dessous pour qu'ici tout aille bien ! »*

Le second à avoir vu le spectacle est le prototype du personnage central, le plus comique de la pièce, qui a, lui, très mal réagi : *« Evidemment tout ne lui a pas plu. Il était sous le choc, dans l'horreur; il a dit que ce spectacle était « désintellectualisant » (rires). (...) il voulait dire que dans ce spectacle il apparaissait comme une sorte de timbré (...). Il a dit que tout était correct, que la pièce était très bien construite, comme si tout était normal, mais que pour les politechnologues, ça n'était pas, comment dire, un projet « utile » (...). Peut-être qu'il pensait que tout au long du spectacle nous allions raconter comme les politechnologues sont forts, comme ils font tout remarquablement, et combien ils sont intelligents ! »*

Finalement, ce spectacle a eu un impact très surprenant auprès de la profession des politechnologues, qui s'est reconnue dans le spectacle : elle a programmé *Tresvyi PR* à titre de divertissement lors d'un de ses colloques.

A5. Le débat avec le public

Si le pouvoir est une des contraintes avec laquelle doit compter Teatr.doc, une autre est la relation à son public ; celle-ci est essentielle, car le spectacle n'a pas de sens si l'on ne s'intéresse pas à la façon dont il est reçu. C'est un public assez typé, plutôt jeune (18-35 ans), plutôt étudiant, venant de milieux artistiques, qui, malgré ce qu'on pourrait penser, ne lui est pas toujours acquis, surtout pour les projets les plus politiques.

Comment Teatr.doc fait-il donc avec ce public, pour le prendre à partie, le mettre en question, le faire participer, organiser le débat ? On verra que là aussi le format particulier de

Teatr.doc, petite salle, petit nombre d'acteurs, proximité des acteurs et du public, permet vraiment de travailler avec le public et de l'impliquer dans les spectacles.

La position de Teatr.doc est d'abord justement de ne pas prendre position politiquement. Il met en avant un regard « documentaire », qui se contente de montrer les faits, sans tragique, et sans prendre parti. C'est ainsi que lors de la présentation de son spectacle *Septembre.doc*, portant sur les événements de Beslan, Mikhaïl Ougarov a introduit la séance en expliquant que l'équipe avait essayé de garder la « balance », entre les deux camps, et a demandé au public de leur dire si, effectivement, cet équilibre était bien sauvegardé.

L'analyse du débat qui a suivi cette première présentation du spectacle, alors qu'il était encore inachevé, est très révélatrice des enjeux et de la manière dont se passe la confrontation entre les spectacles les plus politiques de Teatr.doc et son public. Le public était, ce soir-là, constitué de plusieurs membres du théâtre, et de beaucoup de jeunes, étudiants ou non, plutôt habitués du théâtre. C'était donc un public déjà acquis à Teatr.doc, mais le débat a été pourtant très agité. C'est que ce thème de la Tchétchénie est très sensible, même dans les milieux les plus « avancés ». En dehors de remarques marginales faites par des gens de théâtre saluant le courage de réaliser une pièce sur un tel thème, l'idée de « garder la balance » était choquante pour beaucoup. Si la salle reconnaissait un certain équilibre, elle ajoutait que vouloir garder l'équilibre était déjà une manière de prendre position. La plupart des spectateurs étaient choqués que l'on puisse faire un spectacle sur un tel sujet en voulant rester neutre.

Certains reprochaient au spectacle d'être en fait plus critique envers les Russes¹³⁴. Un homme d'une trentaine d'années a soulevé la question d'un nécessaire patriotisme minimum, selon lequel le théâtre ne devrait pas prendre plaisir à critiquer son pays. Une jeune fille s'indigne : « *Quand les musulmans parlent, c'est toujours très beau, ils parlent de leurs héros, de leurs saints, du musc qui se dégage de leurs corps ; mais quand les nôtres parlent, on dirait tous des ivrognes et des brutes ; c'est offensant* ». L'homme reprend : « *mais justement : vous vous arrêtez sur les tchétchènes qui parlent avec vénération de leur héros, et vous ne parlez pas des parents qui ont perdu leurs enfants* ». Les réactions les plus répandues, à la sortie, étaient l'indignation ou la perplexité.

¹³⁴ Ce qui est intéressant, et permet de comprendre l'écart des points de vue, c'est que pour les spectateurs français qui ont vu ce spectacle quelques jours après, au festival « Passages » de Nancy, *Septembre.doc* est apparu neutre et très correct. Les spectateurs russes se sont eux sentis agressés par le spectacle.

En plus des débats autour des spectacles, c'est à l'intérieur même des pièces, qu'il s'agit de faire réfléchir les spectateurs, de les faire réagir, et de leur faire prendre de la distance par rapport à leurs positions habituelles. Pour Mikhaïl Ougarov, déclencher le débat, par le spectacle et pendant le spectacle, est essentiel, car c'est bien l'absence de débats sur des thèmes, qu'il juge fondamentaux pour la société russe aujourd'hui, qu'il reproche à la culture et aux médias. C'est donc à l'intérieur même de ses spectacles qu'il essaye d'organiser cette confrontation des points de vue.

Dans son premier spectacle monté à Teatr.doc, *La guerre des moldaves pour la boîte en carton*, il s'agissait de permettre aux moscovites de s'identifier à ces immigrants moldaves qu'ils négligent le plus souvent. Cela était permis par la grande simplicité de la mise en scène, le jeu des acteurs très dénudé, naturel, quotidien¹³⁵, à quelques mètres des spectateurs. Les personnages sont montrés dans leurs activités quotidiennes : discussions après et avant le travail, repas, scènes de camaraderies, donnant l'impression qu'ils vivent vraiment là, devant les spectateurs. Ce jeu permet une forte identification aux personnages qui, s'ils habitent dans des cartons, discutent, travaillent, s'inquiètent du quotidien et du futur, comme tout un chacun. Surtout, ce spectacle recourt à un procédé intéressant qui est la prise à partie d'un des personnages par une fausse spectatrice qui joue une jeune moscovite ordinaire, indignée par la vie de ces Moldaves. Le public se trouve alors confronté à sa propre image - car il y a assurément plus de Moscovites que de Moldaves dans la salle -, à l'ignorance, qui est celle du Moscovite moyen, des difficultés de l'immigré.

Galina. – Moi je me suis très bien installée à Moscou. Remarquablement je pense. Pour quelqu'un qui est arrivé ici sans argent, sans documents – c'est une réussite renversante – on m'a tout de suite embauchée, j'ai un bon patron, j'ai un salaire avec lequel on ne me vole pas. Non tout est bien pour moi. Il y a des inconforts temporaires, mais ça passera. (Elle s'arrête car dans la salle une jeune fille l'interrompt)

Une jeune fille dans la salle. – Je n'ai pas compris, comment ça, vous vous êtes bien installée ? Et où vous vivez alors ?

Galina. – Je vis pour l'instant dans un carton, c'est qu'il fait encore bon dans la rue.

La fille dans la salle. – Et où travaillez-vous ? Vous pensez que vous vous êtes bien installée ?

Galina. – La moitié de Moscou travaille sur les marchés, et si moi, venant d'arriver, je trouve un travail sur le marché, vous pensez que ce n'est pas bien, hein ?

La fille dans la salle. – Mais vous vivez dans un carton, dans la rue.

Galina. – Et alors ! Comme ça nous faisons des économies. Pourquoi dépenser de l'argent en hôtel, pour une chambre, et pour je ne sais quoi, si on peut vivre dans la rue ; ce n'est même

¹³⁵ Nous avons montré plus haut toute la difficulté pour construire un tel jeu et le travail d'improvisation qu'il demandait.

pas que nous sommes dans la rue – nous y vivons temporairement. Par exemple, quand vous êtes en voyage, vous supportez quelque temps sans eau chaude, sans gaz – pour le plaisir. Et ainsi nous économisons.

La fille dans la salle. – C'est-à-dire que vous êtes comme en voyage ?!

Galina. – Jeune fille, j'ai tout compris, vous êtes Moscovite, c'est ça ?

La fille dans la salle. – Oui oui, c'est ça. (répond-elle confuse).

Galina. – Je l'ai vu tout suite. (échange de sourires). Vous ne pouvez pas savoir, mais demandez aux gens, s'installer à Moscou, les papiers, le travail, ce n'est pas facile. C'est une situation temporaire. Et ainsi tout est remarquable. Et Rachidov se comporte très bien envers moi.

La fille dans la salle. – Et c'est qui ce Rachidov ?

Galina. – C'est mon patron. C'est peu dire que c'est mon patron, c'est le patron le plus important de tout le marché, si vous voulez savoir.

La fille dans la salle. – Et pourquoi il se comporte bien envers vous, c'est votre amant ?

Galina. – Pourquoi tout de suite « amant » ?

La fille dans la salle. – C'est qui alors ?

Galina. – Qu'est-ce que vous allez penser tout de suite. Pourquoi vous ne pouvez pas supposer qu'il se comporte envers moi comme envers une femme, humainement; il se comporte bien envers moi ; il me protège; il m'a tout de suite pris au travail, et le mercredi il m'invite parfois à l'hôtel. Avec lui, on se tutoie. Tout est remarquable. Je me prépare à ces rencontres, pas loin il y a un coiffeur, un salon, ils me connaissent, tous le connaissent. J'arrive, la fille me coupe les cheveux dans la salle des hommes, c'est une connaissance.

Je vais le retrouver, chambre de luxe, hôtel, toujours dans la même chambre, il donne des roubles au gérant et il y a tout – eau chaude, eau froide.

La fille dans la salle. – Mais c'est seulement le mercredi et les autres jours comment prenez-vous soin de vous ? Vous êtes comme les clochards... vous traînez.

Galina. – Ce sont les clochards qui traînent près des gares!

La fille dans la salle. – Et en quoi vous distinguez-vous des clochards ?

Galina. – Parce qu'ils ne foutent rien; ils vagabondent sans buts, mais nous nous travaillons, nous travaillons.

La fille dans la salle. – Mais vous vivez dans des conditions non sanitaires ?

Galina. – Dans des conditions normales, si on veut, on peut trouver de l'eau, et tout ce qu'il faut. Les bains à Moscou, merci mon Dieu, personne ne les a fermés. Et sur le marché, on peut tout trouver – on peut aussi laver les fringues.

La fille dans la salle. – Et avec qui vivez-vous dans le carton ... toute seule ?

Galina. – Non, avec d'autres.

La fille dans la salle. – Quels autres ?

Galina. – Avec Piétka et Mitka, nous travaillons ensemble.

La fille dans la salle. – Et ils sont qui pour vous – mari, cousins... ?

Galina. – Des voisins.

La fille dans la salle. – Juste voisins? Vous vivez simplement dans un carton avec deux hommes – selon vous des voisins, - et vous trouvez ça normal ?

Galina. – Et vous, sans problème, vous voudriez que moi, une femme, une faible constitution, je vive dans un carton toute seule ? Et la nuit, les jeunes bourrés avec des barres de fer.

La fille dans la salle. Autant vivre avec trois hommes tout de suite – avec le patron et avec deux voisins.

(...)

Galina. – Quand je serai riche, alors je vivrai seule. Mais pour l'instant je vis ainsi.

(...)

Igor (crie de son carton à la jeune fille). – C'est pas fini ? Regardez la suite et taisez-vous.

(à Galina). – Qu'est-ce que t'as à te justifier ?

Galina. – Je ne me justifie pas.

Igor. - Si tu te justifies.

Cette idée d'inclure le débat à l'intérieur de la pièce elle-même sera poussée à l'extrême dans *Septembre.doc*, dont Mikhaïl Ougarov entend faire un spectacle « interactif », qui va se transformer en réel débat : *« Nous allons spécialement inviter certaines personnes à ce spectacle, de toute façon pas des politiques, pas des journalistes, mais simplement un artiste, un musicien, une maîtresse de maison, simplement une femme, une jeune fille, une étudiante, que nous connaissons et qui a son opinion. Et alors il y aura un conflit dans la salle, entre les spectateurs. Je connais cela, on peut le faire. Et ensuite de nouveau l'action reviendra aux acteurs »*.

B. Les difficultés d'un certain théâtre social

Malgré cette tonalité militante, certains thèmes, peut-être trop durs et encore tabous aujourd'hui pour la société russe, restent difficiles à aborder pour Teatr.doc. Il est difficile de trouver un public, difficile de légitimer la pièce. Ce sont des spectacles qui ont peu d'écho malgré l'importance du travail théâtral réalisé, ou les enjeux du thème. Les deux exemples notables sont la pièce *Le Premier homme*, écrite par la dramaturge Elena Issaeva sur l'inceste entre pères et filles, et *Les Pommes de la Terre*, spectacle, monté par Ekaterina Narchi et Aglaé Romanovskaya, à la prison pour femmes de régime sévère de la région d'Orel, sur les relations de ces femmes avec leurs mères.

Voulant au départ faire une pièce sur les relations entre les filles et leurs pères, la dramaturge Elena Issaeva en est venue, sans le vouloir, au thème de l'inceste; ce sont les premières femmes interrogées qui ont abordé ce thème, sans qu'elle s'y attende : *« Elles m'ont raconté des histoires horribles sur elles et sur leur père, cela très ouvertement, honnêtement, devant le dictaphone. J'ai été secouée, parce que je pouvais avec ce dictaphone aller où bon me semblait, surtout que le père de l'une d'elles était... plutôt haut placé. Mais elle souffrait tellement(...), elle voulait se livrer à quelqu'un ; elle s'est livrée à moi (...) voilà, j'ai compris sur quoi allait porter la pièce. Et après, quand je discutais avec les femmes, je les provoquais déjà sur ce thème et je leur demandais : «votre père, est-ce que vous le considériez comme un homme ? » Et chacune après, me racontait des choses qu'il me semblait qu'on ne peut raconter à personne »*.

Secouée par la découverte de ce problème et de la souffrance de ces femmes, Elena Issaeva hésite pourtant à écrire une pièce sur un thème pareil : *« mauvais, dur, ..., repoussant, que peut-être il ne faut pas montrer aux gens ; peut-être que j'ai tort, tu comprends ? »*. *« Beaucoup m'ont dit: mais pourquoi tu te plonges dans cette boue? Dans quel but ? »*. Des

histoires ont couru sur sa vie personnelle. On voit bien la hauteur du tabou qui est attaché à ce thème.

C'est finalement l'importance que ces entretiens avaient eu pour ces jeunes femmes et leur insistance qui a poussé la dramaturge à écrire la pièce : *« Après j'ai compris que non, je ne pouvais pas ne pas le faire. Ces femmes allaient crier contre moi. Je les avais déjà oubliées et elles continuaient à m'appeler, à raconter comment elles allaient, à me demander conseil Pendant six mois j'ai vécu là-dedans et je ne pouvais pas garder pour moi ces récits, ... »*. Mais c'est plus généralement pour l'ensemble de la société, pour ces autres femmes qu'elle n'a pas pu interroger que la dramaturge a écrit : *« c'est-à-dire que je pense, en bref, qu'il y a un problème qui existe, il est tout à fait terrifiant, et ces gens ont besoin de se raconter. Tu comprends ? Voilà et j'ai écrit le spectacle. Est-ce qu'il fallait, est-ce qu'il ne fallait pas...? »*

Au final, il y a trois personnages, trois monologues, où chacune raconte son histoire. *« Dans un sens, ça a été comme une psychothérapie pour ces femmes. Beaucoup sont venues plusieurs fois au spectacle, elles comprenaient enfin qu'elles n'étaient pas seules avec ce problème, et qu'avec ce problème on peut vivre..... car il y a des femmes qui se sont tuées »*. Dans une société où elles n'avaient encore jamais pu raconté leur histoire, le projet théâtral a joué effectivement comme une libération.

Malgré cela, le spectacle une fois monté, reste controversé. Le sujet est considéré comme trop âpre pour le théâtre. Même des proches de la dramaturge jugent qu'elle n'aurait pas dû l'écrire. Ainsi Diana Rakhimova, amie d'Elena Issaeva et actrice dans sa pièce *Sur ma mère et sur moi*, partage cette opinion : *« Toutes mes connaissances qui ont vu ce spectacle, ont toutes eu exactement la même réaction : « Comment peut-on jouer cela! Comment peut-on jouer cela! Comment peut-on... ! »*. Elle justifie d'ailleurs son amie en disant qu'elle a été forcée d'écrire sur ce sujet, qu'on le lui avait demandé. Je ne connais pas la position exacte de la direction du théâtre sur le spectacle, mais il est, en tout cas, très peu joué¹³⁶. Ainsi, ce spectacle n'a pas été donné pendant les quatre mois où j'étais présente. Il sera peut-être repris en septembre 2005. Le format de Teatr.doc n'est pas neutre, puisque la dramaturge reconnaît qu'un tel projet n'aurait jamais pu être monté ailleurs¹³⁷.

Le deuxième exemple, le spectacle *Les Pommes de la terre*, a aussi été une pièce difficile à monter pour ses auteurs - la dramaturge Ekaterina Narchi et le metteur en scène

¹³⁶ Cela tient également à la difficulté de rassembler les trois actrices.

¹³⁷ La pièce n'a, non plus, jamais été jouée ailleurs.

Aglaré Romanovskaya - qui ont travaillé deux ans sur le spectacle : *« Ca a été un projet difficile. Et j'ai compris que rien de joyeux ne sortirait de tout cela, mais il me semblait que c'était mon devoir d'artiste ; le devoir du médecin est de guérir, celui de l'artiste, qui découvre les conditions des prisons, est de refléter cette problématique humaine, et de l'apporter jusqu'au public moscovite, ou à un autre encore! »* raconte Ekaterina Narchi. Elle explique que pour Aglaré Romanovskaya, à moitié française et à moitié russe, il y avait à l'origine du projet une inquiétude par rapport aux problèmes de la société russe : *« Aglaré, elle est d'origine russe. Elle est très touchée par les problèmes sociaux, tout l'intéresse, (...) parce qu'en Russie, par exemple de telles prisons sont très très dures, et ainsi elle a également travaillé de tout son coeur sur ce projet »*.

La préparation du spectacle avec les femmes prisonnières a été très important pour ces dernières; cela les a aidées à vivre leur situation, comme l'explique Ekaterina Narchi : *« mais je pense qu'il y en a quelque- unes que nous avons fortement aidé à supporter leur situation, la dépasser, et à aller plus loin. Oui. Je pense que c'est vrai. Parce que c'est quand même très important de se raconter à quelqu'un, de se confesser. Et pour autant que ce ne sont pas des gens religieux, en tout cas pas dans le sens véritable et profond de ce mot, alors se raconter ne serait-ce qu'au psychologue, dont nous avons jouer le rôle là bas, les metteurs en scène, les dramaturges, de toute façon c'est important »*.

Par contre ce qu'on peut appeler le « retour aux acteurs », à savoir l'impact du spectacle sur ces femmes prisonnières qui lui ont prêté leurs voix, est assez ambigu. Celles qui ont été libérées depuis, sont venues voir le spectacle qui ne semble pas les avoir aidées, peut-être à cause du trop grand écart social entre ces femmes et le monde du théâtre, comme le suppose la dramaturge : *« Et comment ont-elles réagi ?- Eh bien, avec un peu de fierté d'avoir ainsi été objet de l'art. Mais je pense que pour le plus grand nombre, bien sûr, leur attitude en général envers les acteurs de la culture est un peu hautaine (...). Ce sont des gens de la réalité, terrestre, et elles pensent que tous les savants, les gens de la culture, et bien ce sont un peu des imbéciles »*.

L'objectif de toucher le public n'a pas non plus été atteint; ce thème trop dur a été très mal reçu; la presse l'a ignoré, contrairement à d'autres spectacles de Teatr.doc : *La guerre des moldaves*, *Tresvyi PR*, ... ou encore *Crime de passion*, réalisé dans la même prison. Il est vrai que ce dernier, sans compter qu'il a fait du bruit en tant qu'un des premiers projets verbatim montré à Moscou, aborde son sujet - le meurtre de leur amant - avec plus de légèreté.

La mise en scène particulière des *Pommes de la terre* a pu s'avérer trop différente et non recevable par le public russe. C'est surtout l'âpreté de la pièce qui a dérangé. Selon la

dramaturge, elle a été ressentie comme un reproche inutile fait à la Russie : « *Aglaé a fait un spectacle très professionnel qui n'a été reçu ni par le public ni par la critique russe. C'est un spectacle pas du tout de son temps, qui ne s'est pas trouvé faire écho avec le public russe (...). Ça n'a pas plu non plus à la critique. On lui reprochait de critiquer la patrie sans raison.* ».



Deux personnages des Pommes de la Terre au Bain.

Le travail documentaire de Teatr.doc se décline donc de manière assez militante politiquement, notamment par les sujets qu'il traite : la gestion politique du pays, la guerre de Tchétchénie et le terrorisme. Pour eux, Teatr.doc a réussi à se construire une niche dans laquelle il peut produire de tels spectacles; le format restreint du théâtre le protège de la censure, bien que paradoxalement les spectacles aient un écho certain sur le public et dans la presse. Le spectacle sur les « politechnologues », qui a contribué au débat à l'intérieur de la profession et dans les hautes sphères de l'administration est de ce point de vue exemplaire.

Teatr.doc rencontre plus de difficultés sur un terrain plus social, avec des sujets encore peu abordables en Russie aujourd'hui : les femmes en prison, l'inceste. Si l'impact de ces spectacles sur le public est plus restreint, Teatr.doc joue alors peut-être essentiellement un rôle psychanalytique pour les individus interrogés. En tout cas, par rapport au monde du théâtre institutionnel, Teatr.doc a bien réussi à transformer la relation entre le théâtre et son public, l'Etat et la société environnante. Ce sont d'autres modes de coopérations et de relations qui sont tissés à cette occasion.

Pourtant la direction prise par le projet documentaire n'est pas encore très claire; une multitude de projets hésitent toujours entre militantisme politique et "vérisme" social, les combinant parfois.

Chapitre 7

Mode de coopération plus générale de la vie du théâtre : entre souplesse et fragilité.

Nous n'avons encore décrit que les modes de coopération qui président le plus directement à la production des pièces et des spectacles de Teatr.doc. Or cette activité de production et de distribution artistique n'est possible que parce que Teatr.doc mobilise l'ensemble de ses membres pour pourvoir à toute l'activité « de renfort » nécessaire à la vie du théâtre. Becker montre bien qu'un monde de l'art ne peut se former s'il n'arrive pas à mobiliser des individus pour les « activités de renfort ».

Dans le cas de Teatr.doc, cette capacité à mobiliser les individus pour les faire coopérer à la vie du théâtre est assez exceptionnelle, puisqu'elle les conduit à s'investir très profondément en temps et en énergie dans le théâtre, sans en retirer d'avantage matériel. Personne en effet ne gagne sa vie à Teatr.doc où les recettes, distribuées entre les membres sont dérisoires, et où tous ont une activité principale extérieure, dans un autre théâtre ou dans un monde professionnel tout autre. Investissement personnel et dénégalion de l'économie ne sont pourtant pas dénués d'ambiguïté, comme nous pourrions le voir, surtout, dans la partie III. De plus, les individus qui sont ainsi poussés à s'investir de manière très importante dans le théâtre se lassent aussi plus vite.

Outre le problème de la mobilisation, se pose celui de la coordination des acteurs : la grande diversité des projets et des acteurs présents à Teatr.doc, la diversité des buts et des moyens, posent la question de leur coordination, afin d'assurer d'une part le bon fonctionnement du théâtre dans le présent, mais également de lui assurer une pérennité et une cohérence générale dans son projet.

Ces caractéristiques vont dessiner un mode de coopération à la fois souple, dynamique, et fragile.

A. La dénégalion de l'économie

La mobilisation des acteurs pour coopérer à Teatr.doc repose d'abord sur une dénégalion des faits économiques. Il est vrai que Teatr.doc est une organisation non

commerciale qui ne fait aucun profit et qui ne permet à aucun de ses membres de gagner sa vie. Aussi met-on en avant la motivation personnelle, le don de soi, en énergie et en temps, pour « l'amour de l'art ». Cette dénégation profonde de l'économie se comprend comme une critique du fonctionnement des théâtres de répertoire devenus trop commerciaux, et, plus globalement, du capitalisme sauvage qui a envahi la Russie. En retour, il s'agit d'anoblir Teatr.doc, îlot du don. Cela entraîne les acteurs, pas toujours sans contradiction, à encenser le travail artistique qu'ils font à Teatr.doc pour dénigrer le plus souvent celui qu'ils effectuent en dehors du théâtre pour gagner leur vie.

Néanmoins, si l'on suit Laurent Thévenot¹³⁸, ce mode de mobilisation par l'« investissement de forme », c'est-à-dire qui parvient à faire dépenser aux acteurs une telle énergie supplémentaire sans revenu supplémentaire, peut s'expliquer par le partage de conventions artistiques fortes. Si c'est bien le cas, cela semble renforcer la cohérence et le projet de Teatr.doc, et rendre possible la création d'un monde de l'art.

A1. Dans le fonctionnement général du théâtre

L'aspect économique est minimisé par l'ensemble des acteurs qui participent à la vie de Teatr.doc. Le coût global de fonctionnement du théâtre est peu élevé. Les subventions servent essentiellement à payer la location des locaux, ce qui représente 470 euros de location par mois, soit 5700 euros par an. Le financement de projets particuliers, comme la publication du recueil de pièces de Teatr.doc ou, plus récemment, l'organisation du festival kinoteatr.doc, est assuré, en plus des subventions publiques, par un mécène privé, Alla Khokhrina, qui a également financé le changement de l'éclairage et l'installation d'un climatiseur. Selon elle, ces aides ont représenté quelques milliers de dollars, à chaque fois. Elle insiste pour présenter son aide avant tout comme amicale. Elle assiste parfois les troupes directement quand un spectacle lui plaît, en donnant un petit bonus au groupe. Elle aimerait même pouvoir s'engager plus en avant en participant aux projets artistiques de Teatr.doc, par exemple au projet sur *Les Riches*.

Afin d'assurer l'indépendance économique du théâtre, cette année a été lancé un club des amis de Teatr.doc. La carte coûte 1000 roubles, mais on peut donner plus (les trois fondateurs ont donné 2000 roubles). Il faut 400 cartes pour subvenir à la location annuelle des locaux. La carte donne droit à 50% de réduction à l'entrée, à des places réservées pour les

¹³⁸ « Les investissements de forme », in *Conventions économiques*, Cahiers du centre d'études de l'emploi, Paris, 1985. PUF. Cité par DE VERDALLE [2003].

manifestations gratuites (par exemple les projections de cinéma), ainsi qu'à des invitations à des soirées réservées aux membres du club, où seront montrés les nouveaux films, lus de nouvelles pièces, et se dérouleront des discussions et des jeux théâtraux. Les membres reçoivent en cadeau le recueil de pièces de Teatr.doc. Là encore, l'accent est mis non sur l'aspect économique, mais sur l'importance d'un soutien collectif et amical au théâtre :

« *Ce n'est pas de la bienfaisance. Pour la bienfaisance il y a de nombreuses autres adresses, plus utiles et plus importantes – les malades, les pauvres, les malheureux-. Prendre la carte du club des amis du théâtre, c'est soutenir l'activité créatrice de notre Teatr.doc et seulement pour l'année 2005* ». En même temps c'est ambigu, puisqu'il s'agit de demander une participation économique plus importante aux membres du théâtre, et que, par exemple, en bas de l'annonce, sont inscrits les noms et les sommes données par les premiers donateurs.

Ce qui risque par contre de transformer cette situation et de rendre le fonctionnement du théâtre plus lourd à gérer économiquement, c'est sa volonté de s'engager dans la production de films de jeunes réalisateurs. Le cinéma demande des moyens financiers plus importants que le théâtre tout en représentant une source potentielle de revenu plus importante également. C'est ce que prévoit la directrice : « *Teatr.doc pour moi est un hobby. Un hobby. C'est que je n'y touche aucun argent. En tout cas tant que nous n'avons pas encore commencé la production de cinéma. Voilà quand nos films seront sur toutes les chaînes... (rires). Mais pour l'instant comme théâtre, c'est pour moi une occupation purement d'amateur, comme pour les autres dirigeants. Je gagne ma vie à la télévision, avec des séries historiques* »¹³⁹.

Alla Khokhrina, un mécénat amical et militant

Moscovite de naissance, quarante ans, famille de juristes, formation d'ingénieur chimiste puis d'économiste. Directrice de l'international (export) dans une grande firme de l'agroalimentaire, Prodimex.

Son mécénat n'a aucun rapport avec son activité professionnelle et elle insiste pour le présenter comme quelque chose de tout à fait personnel et amical.

Elle a découvert Teatr.doc, il y a un an, grâce à une amie Elvira Boyakova - qui travaille au festival le Masque d'or- qui l'a invitée à une représentation de *La Grande Bouffe*. Frappée par le spectacle, elle envisage aussitôt la question financière : « *Immédiatement, pour autant que j'ai une formation d'économiste, j'ai compris qu'un tel théâtre n'était pas commercial, hein ? Il ne peut pas ne pas éprouver de problèmes économiques* ». Résolue à l'aider, elle écrit une lettre à Elena Gremina. Elle insiste sur le fait que personne ne lui a rien demandé, que c'est elle qui a pris cette initiative.

Son aide n'est pas systématique : la directrice, Elena Gremina, lui fait part des différents problèmes matériels que rencontre le théâtre dans la réalisation de tel ou tel projet -

¹³⁹ Entretien du 20 mars 2005 avec Elena Gremina.

acheter des équipements, imprimer des brochures... -. Alla Khokhrina examine alors ces dépenses, et choisit de financer une partie ou la totalité du projet: elle a ainsi presque complètement financé le festival de films documentaires Kinoteatr.doc : publicité, installations, salaire des organisateurs, de ceux qui ont aidé.

Elle contribue aussi aux investissements de fonds: installation d'un climatiseur, remplacement de l'installation des lumières... Elle a financé, en 2004, la publication du premier livre de pièces de Teatr.doc. Elle devrait financer la réalisation d'un DVD des films de kinoteatr.doc ainsi que d'un second livre de pièces. Il lui arrive aussi donner une prime personnelle (un « cadeau », un « prix ») aux membres des spectacles qu'elle aime (par exemple à l'équipe de *La Grande Bouffe*). Chaque projet représente environ à chaque fois un don de « quelques milliers de dollars ».

Cet engagement à Teatr.doc est quelque chose de nouveau pour Alla Khokhrina. Si elle avait, auparavant, déjà fait du mécénat, ce n'était que momentané et individuel : elle avait aidé notamment, des amis peintres qui voulaient monter une exposition ou soutenu des projets de publication. Ce qui lui plaît dans Teatr.doc, c'est la possibilité de s'impliquer personnellement dans un projet de manière permanente. Elle parle de la joie personnelle que lui procure le fait de pouvoir aider ces gens à réaliser des projets sinon inimaginables « *je reçois une satisfaction colossale, je veux dire vraiment une satisfaction colossale (...) Tu comprends ce que tu peux faire à partir de rien* »; par exemple la joie de tenir dans ses mains le recueil de pièces dans ses mains dont les auteurs n'avaient pu que rêver, car personne n'avait l'argent pour le réaliser ; « *Et cela embellit ma vie, Teatr.doc embellit ma vie* ». Elle insiste sur le caractère amical de son aide, elle se dit « sympathisante » du théâtre et refuse le terme de sponsor. Elle souligne la nature amicale de ses relations avec Elena Gremina avec Rousslan Malikov, ou encore avec Aliona Solntsevov (critique de théâtre liée à Teatr.doc). Elle souhaiterait s'investir encore plus dans le théâtre, notamment artistiquement : elle a ainsi participé à un projet sur les gens riches avec Rousslan Malikov, au début comme simple « spécimen », ensuite comme intermédiaire pour négocier des entretiens. Ce projet n'a pas encore pu aboutir, vu la difficulté à réaliser ces interviews, mais elle espère bien qu'il en sortira quelque chose.

Elle ne se sent pas contrainte dans la poursuite de son mécénat, et elle fait dépendre celui-ci de la capacité de Teatr.doc à garder sa qualité. Elle considère en effet que les deux premières saisons de Teatr.doc ont été très riches, mais tous les spectacles ne lui plaisent pas : « *Tresvii Pr, pour dire honnêtement, ne me plaît pas beaucoup. Ce n'est pas un objet d'étude intéressant nos politechnologues* ». Elle lui préfère *La guerre des moldaves pour la boîte en carton*, *La grande Bouffe*, *Les pommes de la terre*, *Crimes de passion*, *Oxygène*, pièces qu'elle trouve « *plus humaines* ».

Ce qui lui plaît dans Teatr.doc, c'est le côté non commercial, frais et nouveau : « *Il est très "frais". Pour moi, simplement, ce sont des idées très nouvelles. Parce que le théâtre traditionnel n'évolue plus, déjà... il stagne, dans le marasme. Et là ce sont des gens frais, des jeunes, l'idée est bonne, c'est pour ça que ça me plaît. C'est justement comme Kinoteatr.doc. Un tel événement dans le cinéma est tout à fait nouveau, il n'y a là pas de gens connus, pas de grosses sommes d'argent pour eux, et il y a aussi là beaucoup d'épisodes, de films plus sincères, plus vrais. Voilà c'est cela qui me plaît* ».

Il est intéressant de voir que c'est une spectatrice assidue de théâtre, aux goûts hétéroclites, qui mêle à son intérêt pour Teatr.doc ou pour le Centre de la dramaturgie et de la Mise en scène Kasantsev, les habitudes de consommation de son milieu, des gens riches du privé. Elle dit ainsi aller « assez souvent » dans des théâtres d'entreprise, et dans nombres d'autres lieux comme le Satirikon ou le Sovremmenik. Elle est d'ailleurs liée avec des gens du monde théâtre, puisqu'elle connaît très bien Edouard Boyakov, directeur du festival national de théâtre le masque d'or, et notamment sa femme. « *En principe j'ai une idée des affaires*

théâtrales, des projets théâtraux, de la production théâtrale, j'avait déjà bien sûr quelques idées, je ne suis pas entrée dans le théâtre sans rien savoir, mais je n'ai jamais pensé... J'ai toujours été une bonne spectatrice de théâtre, c'est-à-dire que je suis toujours allée aux premières, et en général je m'intéressais au théâtre ».

A2. La tension chez les individus

Les différents membres de Teatr.doc sont pris dans cette contradiction entre le besoin économique et sa dénégarion.

L'argent à Teatr.doc

Personne ne touche substantiellement d'argent à Teatr.doc. Les subventions servent à payer, comme je l'ai déjà dit, la location des locaux, où à subventionner une manifestation particulière. Le seul argent qui revienne aux acteurs est celui de la vente des billets, propriété intégrale du groupe du spectacle, ce dernier le partageant, comme il le souhaite, entre les différents membres. Mais il s'agit de très peu d'argent, comme le montre Rousslan Malikov, co-metteur en scène de *La guerre des moldaves*, de *La grande Bouffe*, et aujourd'hui, de *Septembre.doc* : il explique que, quand le spectacle marche bien, on peut toucher 500 roubles. En trois ans de travail au théâtre, il pense avoir touché environ 4000 dollars, somme qui comprend ses gains pour d'autres spectacles que ceux de Teatr.doc¹⁴⁰. Sur ce total, il doit payer les membres du projet et financer ses décors, ses costumes, et tous les accessoires utiles aux spectacles. On m'a parlé aussi d'une règle prévoyant un certain pourcentage pour l'auteur de la pièce s'il fait parti de Teatr.doc, mais il m'en a été donné à chaque fois des versions différentes. En fait la répartition de l'argent dépend des groupes. Il est également de bon ton de négliger sa part si l'on peut se le permettre : on m'affirme ainsi que Mikhaïl Ougarov, comme metteur en scène de *La guerre des moldaves*, n'a jamais pris sa part.

En même temps le prix des places fait toujours l'objet d'une certaine négociation, ce qui traduit un enjeu tout de même important pour la troupe. C'est en effet chaque groupe qui fixe le prix des billets. Certains ainsi le fixent plutôt cher - 400 roubles pour *Les belles* sans réduction pour les étudiants - d'autres plus bas - 200 roubles pour *La guerre des moldaves*, et seulement 50 roubles pour les étudiants¹⁴¹ - Le reste des spectacles oscille entre ces deux bornes : 350 roubles pour *Tresvyi PR* et 300 pour *Journal d'une Eve boueuse* sans réduction

¹⁴⁰ Par exemple, cette année, un spectacle au centre Kazantsev a représenté 1000 dollars pour quatre mois de travail.

¹⁴¹ La carte n'est jamais demandée et on croit par principe celui qui se dit étudiant.

étudiante, 200 roubles pour *Aliocha le garçon de CM2* et pour *Sur ma mère et sur moi* avec seulement 100 pour les étudiants. Ce n'est pas forcément le nombre d'acteurs qui détermine le prix, puisque s'il y a très peu d'acteurs dans les deux derniers spectacles - deux dans *Sur ma mère et sur moi* et seulement un adulte dans *Aliocha*-, il y a autant d'acteurs dans *Les belles* que dans *la guerre des moldaves*. Cela dépend peut-être plus de ce que l'on peut espérer que le public donne : *La guerre des moldaves* est jouée depuis longtemps, tandis que *les Belles* est une première et a un sujet à la mode qui attire un public.

Mais il reste toujours possible de négocier le prix : un soir, sept étudiants déroutés par le prix des places pour *Les belles*, s'attroupent dans le hall. Ils obtiennent finalement des places à 50 roubles après l'intervention de Stass auprès du metteur en scène, Olga Lyssak. C'est, une autre fois, après avoir demandé à l'auteur de *Les Belles*, que l'assistante du metteur en scène me fait entrer avec réduction. Il faut prendre en compte également l'importance des invités et des amis qui viennent sans payer. Il y a parfois des opérations de publicité qui font que des places sont offertes dans le journal *Afficha*. Ainsi il est arrivé un soir, pour le spectacle *Sur ma mère et sur moi*, qu'aucun billet ne soit vendu, bien qu'il y ait une quinzaine de personnes dans la salle.

Déni du sens de l'activité rémunératrice :

Les membres de Teatr.doc gagnent donc tous leur vie ailleurs. Les acteurs font la plupart du temps partie d'un théâtre de répertoire. Même là, ils gagnent peu. Ce travail dans la troupe d'un autre théâtre est souvent critiqué comme peu intéressant, ou au mieux considéré comme un travail alimentaire. Malgré cela, ce côté alimentaire est souvent compensé par une certaine satisfaction personnelle : Olga Lyssak actrice au RAMT (théâtre académique russe de la jeunesse) avoue pourtant qu'il y a « *aussi de bons spectacles* » dans son théâtre; Denis Yassik affirme recevoir de la satisfaction de son travail au Théâtre Pouchkine au même titre que de n'importe quel autre emploi; d'autres jouent dans des « spectacles d'entreprise », c'est-à-dire des projets commerciaux à gros budgets; Julia Vosliublenna, me dit qu'elle joue dans un tel spectacle, mais qu'elle y chante, et qu'ainsi elle y trouve de l'intérêt.

En dehors du théâtre, la plupart sont obligés de travailler soit au cinéma (ce qui est très apprécié) soit dans les séries télévisées, ce qui est unanimement critiqué ; certains s'en excusent « *j'ai mon petit garçon* » (Olga Lyssak), d'autres disent comprendre : « *je ne les blâme pas, je les comprends, c'est des sous* » « *par principe je ne tourne pas dans les séries, bon quelques fois...* » (Elena Morosova).

Les dramaturges et metteurs en scène écrivent des scénarios, pour des films -dans le meilleur des cas-, pour des séries ou des émissions télévisées (Elena Gremina et Elena Issaeva). Travailler pour la télévision est vue comme quelque chose d'horrible, d'immoral, d'ennuyeux, comme une perte d'énergie au détriment de la véritable création. Il en est ainsi d'Olga Darfi et de Galina Sinkina, qui travaillaient toutes les deux pour un talk-show juridique. La première qui venait d'arrêter pour travailler sur un projet théâtral - monter les monologues du vagin au théâtre Maïakovski, projet où l'on la paye un peu - pensait devoir y retourner bientôt, bien que cela l'ennuie profondément : *« parce que c'était devenu totalement ennuyeux et inintéressant. A la télévision ce n'est pas possible d'y travailler longtemps. D'une manière générale, (rires), tout est lugubre simplement. C'est une horreur totale. Mais peut-être que si, bien sûr... voilà maintenant j'ai inventé d'une certaine manière mon projet télévisuel. Oui, une sorte de talk-show. Là aussi, de nouveau, c'est très drôle (rires). C'est-à-dire que si on arrive à le lancer, alors peut-être que cela m'intéressera de travailler, parce que c'est quand même mon projet, et il est assez délirant et amusant (...). Mais travailler là, sur je ne sais pas... là je travaillais pour un talk-show juridique, une émission à très grande audience, mais c'est tout à fait inintéressant »*¹⁴². La seconde trouve elle l'émission intéressante, mais c'est le temps pris pour la véritable création qu'elle regrette.

Tabou de l'argent et idéologie de la « Vyjivanie »¹⁴³

Le rapport à l'argent est compliqué, car ce dernier est souvent considéré comme tabou. Lors des entretiens, mes interlocuteurs m'affirment qu'ils ne touchent que des sommes ridicules, sans plus de précision. Parfois ils me disent même que l'on ne doit pas parler de cela. Cette dénégation de l'argent est surtout le fait des jeunes. Denis Yassik refuse de me dire ce qu'il touche comme acteur dans la troupe du théâtre Stanislavski : *« - est-ce que je peux vous demander combien vous gagnez au théâtre, pour me faire une idée ? – euh, non il ne faut pas. Mais la paye est petite »*. Stass refuse de me dire ce qu'il gagne parfois à Teatr.doc : *« Non. - Pourquoi ?- Parce qu'on n'en parle pas. Mais ça ne suffit pas pour un examen, pour passer un examen »*.

Si on n'en parle pas, c'est qu'on loue le fait de travailler pour rien, comme le traduit la position romantique de l'actrice Lena Morosova, qui a une carrière réussie et doit donc bien gagner sa vie par rapport aux autres : *« - Tu peux me dire.... - Tu comprends, hein, je ne suis*

¹⁴² Entretien avec Olga Darfi, le 24 mars 2005.

¹⁴³ La survie ou la débrouille.

pas si riche; comment dire, j'ai où vivre, et j'ai de quoi payer le loyer. Et après, je n'ai jamais voulu m'habiller chez Gucci ou chez Valentina; j'ai toujours, en gros, pensé que... pour moi c'est drôle que certaines personnes aient de tels critères d'estime de soi. Moi, c'est autrement, (rires), et d'ailleurs je ne me juge pas. Voilà, pour cela, je peux me coudre quelque chose à l'occasion, , ou bien fréquenter dans des ateliers théâtraux les filles qui n'ont pas beaucoup d'argent, et s'habillent elles-mêmes. Mais l'argent n'est pas un problème essentiel.; c'est... le problème de l'âme qui l'est... même si je ne veux pas me mettre en tête..., que seule l'âme compte, parce que de toute façon nous avons un corps, et pour l'harmonie, ils se complètent l'un l'autre. Et là, à Teatr.doc, je vois qu'ils se complètent l'un l'autre, parce que tous les gars travaillent soit au Masque d'Or, soit ailleurs, et qu'ainsi ça leur suffit pour aller au café, grignoter quelque part, boire un peu de thé, ou alors si on a très envie de manger, on peut manger quelque chose »¹⁴⁴.

Cela correspond à la mise en avant du principe de « vyjit' ». C'est un mot qui revient très souvent dans la bouche des acteurs à propos de leur condition, et qui signifie survivre. Ce mode de vie fait de débrouille, de don de soi et de difficultés matérielles, qui est le quotidien des gens de théâtre, est souvent paradoxalement à la fois valorisé et déploré. En témoigne la réaction de l'actrice Olga Lyssak : *« Il n'y a rien qui puisse me déplaire à Teatr.doc. (temps d'attente). A part que personne ne le finance ; voilà ce qui me déplaît (rires). C'est que des gens qui ont des idées talentueuses, qui ont beaucoup d'initiatives, se retrouvent à survivre comme ils peuvent. C'est cela qui me déplaît »*¹⁴⁵.

B. Un fonctionnement à l'investissement personnel.

Cette dénégation des réalités économiques, se double d'une exigence forte d'investissement personnel bénévole de la part des membres du théâtre. Ce fonctionnement « à la motivation », est à la fois la force et la grande fragilité d'une telle structure. Cela peut entraîner une grande dépense d'énergie de la part de certains individus qui y trouvent une raison de s'investir, car ils le font volontairement. Mais c'est aussi ce qui peut user très vite

¹⁴⁴ Une aventure sur l'époque où elle jouait au Début centre et ne gagnait presque rien : *« Nous gagnions là-bas des sommes très ridicules. Mais de manière étrange, ça suffisait. A l'époque on ne se posait pas cette question, c'est la vérité. C'est pour cela que, bien qu'à l'époque je louais un appartement, il m'est arrivé une histoire très drôle. Après un spectacle, il me semble « Le paradis des abricots », on m'a donné un bouquet de tulipes. Je suis rentrée à la maison, j'ai ouvert le frigo, il était vide. Il y avait là un œuf et du beurre végétal. J'avais dans les mains les tulipes. J'ai pensé « ah ah » : je fais cuire l'œuf, je le fais cuire, je le coupe ; je prend les tulipes, je les lave, je coupe les queues, je recouvre cela de beurre, du sel, du poivre, et je mange. Et c'est si bon, les tulipes, il s'est trouvé qu'elles ont un goût de concombres, sérieusement ! »*

¹⁴⁵ Entretien avec Olga Lyssak, le 4 mars 2005.

les gens et entraîner un turn-over important. C'est la source d'une dynamique, puisque avec de nouvelles personnes, ce sont de nouvelles idées et une nouvelle énergie qui arrive. Mais cela représente aussi une fragilité, puisqu'il est dur d'assurer par le bénévolat, permanence et continuité du projet du théâtre.

B1. Quelques cadres communs qui organisent une coopération commune

Le risque que doit éviter Teatr.doc, est de devenir une structure éclatée, à l'intérieur de laquelle se croisent, sans échanger, des personnes travaillant sur des projets multiples et de manière différente. Le projet artistique perdrait ainsi toute unité et cohérence, faisant de Teatr.doc une simple plateforme ouverte à tous. Or le projet de départ est de constituer un collectif de travail partageant solidement les mêmes valeurs, et travaillant ensemble.

Pour éviter cela, il s'agit d'arriver à faire participer chacun à la vie du théâtre, au-delà du simple travail sur son projet. Chose qui n'est pas du tout évidente, car les membres manquent tous de temps, et ne perçoivent aucun avantage direct de cette implication. Aussi Teatr.doc s'est-il doté de cadres, qui doivent garantir une participation de tous à la vie du théâtre en évitant les stratégies de « free-rider ».

La définition de rôles de responsabilité :

Ils sont peu nombreux et définis de manière lâche. Un des obstacles est qu'il n'y a pas d'espace séparé dans le théâtre qui puisse servir pour le travail administratif.

Ce sont d'abord les statuts du théâtre qui définissent les rôles de directrice générale et de directeur artistique, mais de manière plutôt large. C'est également un règlement intérieur du théâtre (voir annexe) qui en plus d'organiser l'utilisation par des personnes très différentes d'un espace restreint, définit le rôle de « responsable de projet », et les obligations qui lui sont attachées : il s'agit le plus souvent du dramaturge ou du metteur en scène du spectacle, qui répond pour l'ensemble du groupe travaillant sur son spectacle.

Des moments de rassemblement :

- Les « soubotniks » : jours de nettoyage en commun du théâtre, où chaque responsable de projet est censé envoyer au moins un membre de son projet.
- Les présentations de nouveaux spectacles du théâtre, où sont censés assister tous les dramaturges et metteurs en scène de Teatr.doc.

- La possibilité pour ceux qui le souhaitent d'organiser des groupes de réflexion sur l'avenir du théâtre.

Des organes de décision et de coordination :

- L'acceptation de nouveaux projets (présentée au début du chapitre 4).
- La coordination par le site internet.

Mais ces éléments d'organisation s'ils définissent un cadre général, fonctionnent plus ou moins bien, comme nous allons le voir dans la partie suivante, et la règle reste que chacun fait ce qu'il peut ; ce qui se révèle très lourd pour quelques-uns.

B2. Le poids de l'investissement pour les individus

L'absence de fonctions définies, et de temps et d'espace séparés, oblige les individus à s'engager personnellement dans différentes tâches, partout et à tout moment. En dehors des tâches de directrice générale et de directeur artistique, il n'y a en effet aucune tâche précisée, aucun rôle défini. Le temps pris par les acteurs pour le théâtre est donc pris sur leur temps personnel. En l'absence de bureau de direction ou d'administration, les rencontres avec la directrice se font au théâtre, pendant des répétitions, ou des spectacles, pendant les projections de kinoteatr.doc, ou surtout à son domicile personnel. Cela simplifie les choses car elle le partage avec le directeur artistique. C'est à la directrice qu'on recourt à tout propos en dernier ressort : absence de clefs, information sur un spectacle, une manifestation, problème de salles, un nouveau projet. Elle règle les contentieux entre des membres du théâtre par exemple à propos de la répartition de la salle pour les répétition ou les représentation. C'est elle qui prête le matériel, représente officiellement Teatr.doc et apporte son soutien aux manifestations extérieures.



(Mikhaïl Ougarov, directeur artistique, discute avec le responsable de Kinoteatr.doc et un réalisateur pendant une projection de cinéma)

Le responsable d'un spectacle, est le plus souvent le metteur en scène ou le dramaturge. Il est garant de l'ensemble du projet, depuis la montée du spectacle - rassemblement de l'équipe artistique, organisation des répétitions, disponibilité de la salle -, jusqu'aux représentations - publicité, accueil du public puis rangement de la salle. Ces tâches sont de la responsabilité de l'ensemble du groupe, mais c'est le directeur du groupe qui en est responsable en dernier recours. C'est au groupe de trouver les décors, le matériel s'il n'existe pas à Teatr.doc¹⁴⁶. C'est ensuite à eux de réaliser les affiches, la publicité pour le spectacle. C'est toujours le numéro personnel d'un ou de plusieurs membres du groupe qui est affiché sur le site Internet du théâtre ou sur les programmes pour réserver des places. C'est toujours au groupe d'assurer la préparation de la salle - installation du décor, mise en place des chaises - et l'accueil du public : c'est souvent les acteurs qui vendent eux-mêmes les billets dans le hall ou un ami de la troupe; c'est également souvent Stass - jeune ingénieur lumière mais aussi acteur dans deux spectacles - ou plus rarement, pour *Les belles*, une jeune fille qui sert d'assistante au metteur en scène. Pour *Sur ma mère et sur moi*, spectacle sans metteur en scène, c'est la dramaturge Elena Issaeva qui place elle-même les spectateurs et s'occupe de rajouter des chaises quand des gens arrivent en retard. Le rangement de la salle et la fermeture du théâtre (abordé en annexe 4), revient aux membres du groupe également.

Ensuite les individus sont invités à s'engager dans la vie générale du théâtre afin d'assurer un fonctionnement collectif autour du but commun, et non pas seulement une coexistence de différents groupes utilisant alternativement les locaux du théâtre. Mais là aussi, tout le monde ne peut s'impliquer pareillement ! Cela tient surtout à l'engagement personnel de certains. Comme l'expriment les règles internes du théâtre (voir annexe), les différents groupes doivent participer aux « soubotniks », c'est-à-dire aux séances de rangement organisées dans le théâtre. Ils doivent y envoyer au moins un membre. Mais ces séances sont rares, vu le peu d'ordre du théâtre.

Les dramaturges et metteurs en scène des spectacles joués à Teatr.doc sont tenus d'assister aux séances de visionnage des nouveaux projets, ainsi qu'aux débats qui suivent les lectures et les présentations de nouvelles pièces. Pourtant tout le monde est loin d'être présent,

¹⁴⁶ Lors d'une des dernières répétitions de *Les Belles*, Olga Lyssak, metteur en scène, égrainait ses connaissances au téléphone pour trouver quelqu'un qui puisse lui prêter un projecteur ; elle en vint même à appeler Edouard Boyakov, président du festival national de théâtre « le Masque d'Or ».



Stanislav Goubine à la régie



Lena, une amie d'Elena Issaeva, vend les places du spectacle « Sur ma mère et sur moi »

vu la grande activité des personnes de Teatr.doc. Pendant les quatre mois où j'étais là, il y eut une présentation d'une nouvelle pièce. S'y trouvaient seulement quatre personnes du théâtre : deux dramaturges et deux metteurs en scène.

D'une façon plus large, il est demandé à chacun de s'engager comme il le veut et selon ses possibilités, dans toutes les manifestations en rapport avec Teatr.doc. C'est en général la directrice qui appelle les uns les autres pour leur demander leur aide ; c'est ainsi que Rousslan Malikov a participé aux lectures organisées pendant le festival Kinoteatr.doc et qu'il a présidé la cérémonie de clôture du festival. L'actrice Elena Morosova a aidé à la remise des prix, et de nombreux acteurs ou metteur en scène de Teatr.doc ont également pris part aux lectures de textes.

En outre, les personnes qui le décident peuvent réunir un conseil pour réfléchir à l'avenir du théâtre. Mais cela est assez rare. Il y eut une telle réunion pour discuter de l'avenir économique du théâtre. La ville de Moscou ayant supprimé ses subventions pour l'année 2004, il s'agissait de savoir s'il convenait de continuer l'aventure de Teatr.doc dans des conditions aussi précaires. C'est l'actrice et metteur en scène de *Les Belles*, Olga Lyssak, qui me raconte cette réunion. Il en a été conclu que les gens voulaient continuer l'aventure, et c'est alors que l'on a proposé de créer cette carte de membre du «Club des amis du théâtre» pour financer la location des locaux¹⁴⁷. Mais c'est aussi dans les différents projets du théâtre que les membres sont invités à s'engager pour donner un coup de main, pour aider à la mise en scène, pour jouer un rôle. Comme nous l'avons vu au chapitre 4, la répartition des rôles pour monter les spectacles, se fait surtout de façon aléatoire et par le biais des réseaux propres à chaque metteur en scène.

Ainsi les gens sont-ils pris entre leur activité rémunératrice, leur engagement à Teatr.doc, et leurs autres projets créatifs extérieurs. Cela demande un investissement en temps énorme, et un arbitrage personnel difficile. Olga Lyssak, actrice au RAMT, metteur en scène du spectacle *Les Belles*, m'explique les contraintes de son emploi du temps pendant les répétitions d'une pièce à Teatr.doc: « Dans la semaine par exemple, combien de temps êtes-vous ici ou dans les autres théâtres ? - Mais maintenant je suis tout le temps ici. Je tourne aussi au cinéma, et je joue encore dans trois autres théâtres. Mais... je répète dès qu'il y a du temps libre. Ici il y a chaque jour un spectacle. Maintenant il va y avoir le spectacle *Oxygène*. Voilà jusqu'au dernier moment, nous nous trouvons ici et à chaque minute libre nous répétons. Nous avons programmé une

¹⁴⁷ Voir ci-dessus.

dernière présentation puis nous aurons la première le 23 mars »¹⁴⁸. Les répétitions se déroulaient ainsi chaque jour de 10 heures du matin à 16 heures du soir, pendant deux semaines.

Un appui sur des personnes clefs

Certaines personnes peuvent donc être entraînées à certains moments à s'engager énormément pour le théâtre. C'est grâce à cet investissement très important de quelques-uns qu'est assurée la vie du théâtre, et cela sur plusieurs plans.

Pour la gestion générale du théâtre, c'est la directrice qui est très prise, comme nous l'avons vu plus haut, autant par les problèmes administratifs, que par les problèmes quotidiens. Pour les montages de nouveaux projets, ce sont aujourd'hui Rousslan Malikov et Galina Sinkina qui les assurent principalement.

Un exemple de l'investissement en temps de Galina Sinkina est ce qui s'est passé lors de mon entretien avec elle :

Nous nous étions donné rendez-vous au théâtre vers trois heures, car elle revenait d'une rencontre avec la directrice à son domicile. Elle arrive en retard et essoufflée, avec son sac de voyage car elle devait prendre le train, le soir même pour aller faire un entretien dans le cadre de son projet documentaire, *Les vieux et le sexe*.

Avant de commencer notre échange, elle rencontre une personne qui attend avec moi devant le théâtre pour un projet de cinéma. Or, à cause de son voyage, elle avait dû annuler une répétition pour le soir ainsi que le spectacle *Tresvii PR* du lendemain. Au milieu de notre entretien, elle reçoit un coup de fil : le rendez-vous du lendemain est annulé. Elle passe alors deux autres coups de fils et en cinq minutes décide de jouer dans le spectacle du lendemain; elle fixe une répétition pour le soir même et elle accepte en plus de venir donner un coup de main tout de suite pour la mise en scène de *Les Belles*.

Le théâtre repose enfin sur l'engagement de personnes pour sa gestion technique et quotidienne : Stanislav Goubine, 19 ans, étudiant, qui passe presque tout son temps libre à Teatr.doc. Il y est ingénieur lumière, et s'occupe ainsi de la régie dans la majorité des spectacles; mais étant disponible, il fait bien plus. C'est souvent lui qui range le théâtre, aussi bien le matériel technique (dont il est responsable), que les chaises, et qui passe l'aspirateur. Il s'occupe parfois d'installer la scène, comme pour *Tresvyi PR* où c'est systématiquement lui qui dispose les deux tabourets du décor, lave et remplit les verres de jus d'orange qui servent d'accessoires. De plus il s'occupe régulièrement de l'accueil des spectateurs en vendant les tickets. Il est toujours parmi les derniers à quitter le théâtre le soir, et c'est donc souvent lui qui ramène les clefs au gardien. Enfin, il prête même un coup de main dans les spectacles,

¹⁴⁸ Entretien avec Olga Lyssak, le 4 mars 2005.

puisqu'il joue deux très courts rôles, presque sans paroles, dans *Aliocha le garçon de CM2* et maintenant dans *Les Belles*.

Un turn-over important

Si le théâtre pour fonctionner nécessite l'investissement très important de quelques-uns, cet investissement est du coup très usant et ne peut être de long terme. On remarque un turn-over important des personnes qui s'investissent intensément à un moment donné.

Ainsi Stanislav Goubine qui aujourd'hui est en permanence au théâtre, n'y est en fait que depuis quelques mois, depuis janvier ou décembre 2004. C'était auparavant, Sergueï Pestrikov, 27 ans, également ingénieur lumière, qui exerçait plus ou moins sa fonction. Seulement embauché maintenant dans une entreprise de production de cinéma et de publicité, il a un travail plus prenant et ne peut plus passer autant de temps au théâtre. Il est également fatigué de tant d'investissement. Aujourd'hui il continue à jouer dans *La guerre des moldaves*, ainsi qu'à faire la lumière pour *Les pommes de la Terre*, les deux projets qui l'ont le plus intéressé. Pour Stanislav Goubine, il ne s'agit pas non plus de passer sa vie à Teatr.doc. Il est pour l'instant étudiant, en ingénierie lumière et en économie, et c'est pour cela qu'il peut prendre du temps pour Teatr.doc. Plus tard, il ne compte pas travailler ici, mais envisage, pourquoi pas, de les aider financièrement.

Ce sont enfin les équipes qui s'investissent dans les projets créatifs qui tournent énormément. C'était visible déjà sur le schéma du chapitre 4 : l'ensemble supérieur constitue actuellement le groupe le plus actif dans le théâtre, avec celui du centre déjà plus ancien. A l'inverse, le groupe de la partie inférieure correspond à des projets plus hétérogènes : anciens spectacles du théâtre plus ou moins joués aujourd'hui, ou projets extérieurs.

Cela est également visible dans l'évolution de la distribution des acteurs pour certains spectacles : par exemple pour *Les pommes de la Terre*, entre la distribution de cette année, et celle d'il y a un an, deux actrices sur quatre ont changé.

C. Avantages et difficultés d'un tel fonctionnement sur la production des spectacles :

Le grand investissement de quelques-uns, et l'afflux régulier de nouvelles têtes, permettent un fonctionnement très dynamique du théâtre. Le nombre de nouveaux projets qui apparaissent en même temps est impressionnant. Pendant les quatre mois où j'y étais ont eu lieu les premières de *Les belles*, de *Septembre.doc*, de *Vermut*, de *Douleurs fantômes*, *Journal d'une Eve boueuse*. Mais d'autres projets encore sont en préparation: notamment *Guide de*

conversation russo-germanique écrit à partir de lettres de femmes de soldats. Cela caractérise une grande richesse de création, un foisonnement de nouvelles pièces, même si toutes ne connaîtront pas le même succès, ni ne réuniront les mêmes talents.

C1. Des difficultés à produire et à développer les spectacles

Cette situation gêne le développement des spectacles au-delà de leur seule production. Une fois que le spectacle a été monté, cela demanderait encore un investissement personnel important et prolongé de la part du metteur en scène pour chercher à le produire sur d'autres scènes, bref à le développer. C'est ce que regrette la dramaturge et metteur en scène de *Tresvyi PR*, Olga Darfi, qui reconnaît n'avoir pas la force de chercher à valoriser son spectacle : *« C'est une chose de monter le spectacle, c'en est une autre de s'occuper de son management (...) c'est un autre travail, hein, la distribution du spectacle, l'amener ici et là, ou encore le montrer je ne sais où. C'est un travail très lourd pour le manager, et d'une certaine manière m'occuper de ça ne m'intéresse pas. C'est sûrement dommage parce que si je m'occupais de cela, ma pièce aurait eu sûrement plus de résonance, et peut-être qu'il y aurait des tournées maintenant (...) mais je ne sais pas, c'est peut-être mon caractère... de la paresse, voilà. En gros de l'irresponsabilité (rires) ! »*.

Pourtant la dramaturge n'a pas à s'inquiéter pour son spectacle car la direction, qui estime beaucoup *Tresvyi PR*, s'occupe de lui trouver des festival et des tournées où il peut être joué, comme nous l'avons montré dans le chapitre 6. D'autres spectacles gagneraient par contre à être joués en tournée, comme le spectacle *Les Pommes de la terre*, qui n'ayant pas eu de succès auprès du public russe, serait sûrement apprécié dans des festivals européens. Cela dépend en fait de l'investissement des auteurs des projets. Par exemple le spectacle *Oxygène* a fait le tour des festivals européens grâce aux initiatives de son dramaturge Ivan Viripaiev.

Il y a aussi une multitude de projets qui ne sont pas montés ou n'atteignent pas le stade de spectacle, par manque d'investissement de leurs auteurs. Teatr.doc fonctionnant sans troupe, ni sans aucun permanent, c'est à l'initiateur du projet, s'il veut lui donner vie, de rassembler une équipe qui puisse monter le projet. Il peut bien sûr puiser dans le vivier de personnes autour de Teatr.doc, mais ce n'est pas toujours suffisant. Cela demande en tout cas un grand investissement en temps, et un certain savoir faire pour rassembler et diriger une équipe. C'est ce qui manque à ceux qui n'ont ni l'habitude, ni le temps, de ce travail de montage. C'est le cas de Sergueï Pestrikov, ingénieur lumière de formation et metteur en

scène de théâtre amateur, dont la première pièce, *Le sexe par téléphone*, n'est pour l'instant pas allée plus loin que des lectures à Lioubimovka : « *Est-ce qu'il y aura un spectacle ? - Non, je m'étais préparé à monter le spectacle, mais maintenant je ne trouve plus en moi la force pour cette mise en scène. Je l'aurais donnée avec joie à monter à un metteur en scène,. Voilà et je pense que cela aurait plu à Olga qui a écrit le roman dont je me suis inspiré.* » C'est aussi ce qu'explique la dramaturge Ekaterina Narchi, à propos d'un de ses textes tiré du projet sur les politechnologues : « *Qui va travailler là-dessus, je ne le sais pas, il y aurait un certain intérêt apparemment du côté de Londres. (...) Malheureusement, il n'y a pas eu encore de succès théâtral réel. Je n'y arrive pas parce que je n'arrive pas à coordonner les nombreux acteurs qui composent le spectacle, les metteurs en scène, les scénographes ; pour cela il faut une équipe. Un dramaturge seul, qui veut pendant ce temps continuer à travailler, ça n'est pas du tout suffisant* ».

Or c'est dommage que Teatr.doc ne se donne pas les moyens d'exploiter cette mine de projets : certains membres de Teatr.doc ont ainsi participé à de très nombreux projets documentaires, sans qu'ils arrivent au stade de spectacles aboutis. C'est le cas d'Ekaterina Narchi, reconnue dans le milieu de la jeune dramaturgie, qui a participé à cinq projets documentaires (*Submersion*, *dikiirunet*, projet sur les politechnologues, *Les pommes de la terre* et *Lois d'existence des léopards en ville*), mais dont seulement un, *Les Pommes de la terre* a abouti à un spectacle. Ses autres textes ont été lus, montés à l'occasion, ou ont fait l'objet de publication, mais ne sont jamais entrés dans le répertoire de Teatr.doc. « *On m'a proposé de faire des projets documentaires. Bien sûr, au résultat, je l'ai fait avec des groupes différents. J'ai du faire dans les cinq projets différents, et je continue, mais aucun d'eux n'a été un grand évènement dans la vie théâtrale de Moscou. On ne peut pas dire que ça a suffisamment réussi pour que j'en sois satisfaite et le public aussi, mais néanmoins, voilà un travail honnête a été réalisé* » Cette inachèvement l'amène à dire que Teatr.doc ne produit pas de spectacles par manque de ressources : « *Parce que Teatr.doc dans l'ensemble ne crée pas des spectacles. Pour créer des spectacles il faut posséder des ressources, des structures, des gens, une équipe, de l'argent. Nous n'avons rien de tout ça* ».

C2. La difficulté à maintenir la cohérence du projet artistique de Teatr.doc

Si des instances ont été prévues pour choisir démocratiquement les spectacles produits, dans un cadre que définissent les objectifs principaux de Teatr.doc, ces instances ne fonctionnent presque jamais comme elle devraient, avec tout le théâtre; les décisions se prennent plutôt au coup par coup, selon l'implication des acteurs pour leur projet, l'influence

de la direction qui favorise certains projets, et l'ambiance générale, les occasions, ce qui se passe alors dans le monde du théâtre. Les spectacles sont produits en reposant sur les réseaux des metteurs en scènes, des dramaturges, sur les occasions qui se présentent, le tout de manière très informelle.

C'est donc peut-être l'influence de la direction qui est prédominante sur le choix des spectacles et pour maintenir la cohérence de Teatr.doc. Ainsi le soutien de la direction à certains projets a un impact fort. Il permet de donner une certaine rationalité à l'arbitrage entre les projets montés et les autres. La direction peut en effet soutenir l'initiateur du projet pour l'amener jusqu'à la réalisation du spectacle. Cela a sûrement joué dans le projet sur les politechnologues. Parmi plusieurs textes écrits, un seul a abouti à un véritable spectacle entré dans le répertoire du théâtre. Les deux dramaturges qui ont réalisé les entretiens, Olga Darfi et Ekaterina Narchi, ont, à partir du même matériel récolté, écrit des textes très différents. L'un peut-être plus politique et dénonciateur, et deux autres plus existentialistes. Ces derniers, œuvres d'Ekaterina Narchi ne seront jamais montés, à l'inverse de celui d'Olga Darfi, Tresvyi PR, plus « journalistique » selon les mots d'Ekaterina Narchi. Ont joué plusieurs facteurs : la détermination d'Olga Darfi qui était l'initiatrice originale du projet, mais surtout le soutien de la direction qui est enthousiaste par rapport au projet de celle-ci et à son caractère de dénonciation politique.

Les désillusions d'Ekaterina Narchi, sur deux de ses projets : *« mais à la fin, nous avons compris que dans ce matériau nous intéressait différents... aspects. Elle [Olga Darfi], l'intéressait cette spéculation politique elle-même, comme telle, ... un peu journalistique; mais moi m'intéressaient ces gens, ces gens d'âge moyen, essentiellement des provinciaux qui sont venus à Moscou, se sont installés ici comme notables, ont acheté une propriété personnelle dans la campagne proche, sont devenus importants. Et pourtant ils ressentent, non pas une crise de la quarantaine, mais un certain sentiment sans fin, de culpabilité incomprise, soit vis-à-vis du passé, soit vis-à-vis du futur. Et cela est présent presque chez tous (...). Ils comprennent qu'ils ont bousillé le pays. Pourtant ils ont gagné quelque chose là-dedans, mais... et plus ils cherchent à faire reposer la responsabilité de ce qui s'est passé sur quelqu'un, plus il m'était compréhensible que quelque part, dans la profondeur de leur âme, ils s'accusaient eux-mêmes également. Et voilà ce thème, comment de tels gars bons, intelligents, pragmatiques, ont pu ruiner le pays, voilà, cela m'intéressait plus que n'importe qu'elle campagne politique concrète malgré toute son absurdité [...]. »*

Elle évoque ensuite son deuxième texte tiré du même matériau :

« Mes Jean'S américains », sur quelqu'un de très riche aujourd'hui, et travaillant au conseil de sécurité du pays, c'est-à-dire un organe qui prends les décisions de politique extérieure (...) Cet homme raconte comment il acheté ses premiers Jean'S américains, devenu déjà très âgé. Jusqu'alors il n'avait pas de Jean'S américains, mais seulement ceux qu'achetait sa mère pendant les soldes, fabriqués par l'usine « Tver' » ; mais ce n'étaient pas des vrais

Jean'S. C'était... peu importe, comme ceux fabriqués en Inde, ou en Chine, c'est-à-dire, ce n'était pas ça. Voilà. Et voilà cet homme, qui est aujourd'hui devenu millionnaire, il nous raconte comment il a acheté son premier vrai jean'S : il nous parle de sa vie, et nous comprenons toute l'horreur, d'une certaine manière, de ce qui se passe ».

D. Les effets d'une coordination difficile sur le fonctionnement du théâtre :

La très faible division des tâches à l'intérieur du théâtre a peut-être un effet positif sur l'ambiance générale. Elle met en avant l'entraide nécessaire à la survie du théâtre. Surtout, comme aucun sous-groupe ne se détache autour d'une activité spécialisée, il n'y a pas de conflit d'intérêt, comme le souligne H. Becker : *« cette unanimité se rencontre communément dans tous les cas où chacun des participants peut exercer l'une quelconque des activités nécessaires, de sorte que, malgré la division du travail, aucun sous-groupe ne se constitue autour d'une fonction spécialisée »*¹⁴⁹. Néanmoins se posent des problèmes de coordination importants.

Des difficultés surgissent pour l'utilisation commune de locaux étroits. Ce sont des problèmes de rangement essentiellement, mais aussi de respect et de maintien en état des lieux ; le règlement intérieur énonce les règles principales, mais il n'est pas toujours respecté. La dernière phrase en est pourtant claire : *« Le non-respect de ces règles simples amènera à la fermeture du théâtre. C'est cela que vous voulez ? »*. Il y a également différents problèmes liés à l'utilisation des mêmes lieux, aux mêmes moments, pour des tâches différentes. Ces questions sont plus précisément abordées en annexe 4.

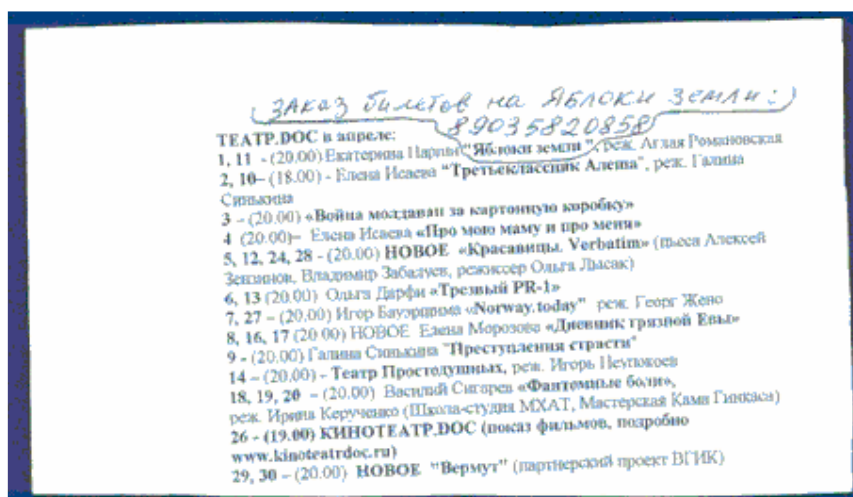
Normalement la coordination se fait essentiellement sur Internet : le site de Teatr.doc contient un espace forum intitulé « spectacles et répétitions du mois de... » où, chaque mois, chaque groupe propose les dates auxquelles il peut jouer son spectacle ainsi que celles où il aurait besoin de la salle pour répéter. En dernier recours c'est Elena Gremina qui tranche pour dire à tel ou tel groupe : vous ferez un spectacle de plus le mois prochain.

Le problème est que la coordination à l'intérieur des groupes est elle-même compliquée : les acteurs jouant tous le plus souvent dans d'autres théâtres, ou en tout cas dans d'autres projets. Il y a ainsi pour certains spectacle une seconde distribution (par exemple dans *Les belles*), ou au moins une paire d'acteurs échangeables (dans *Septembre.doc*, il y a ainsi deux acteurs pour un des personnages). Même dans ces conditions (qu'on est loin de trouver dans tous les spectacles), il est souvent difficile de réunir tout le monde. Cela pose des

¹⁴⁹ BECKER, H. S., [1988].

problèmes pour les répétitions (les répétitions de *Septembre.doc* commencent ainsi toutes à 22 heures, car les acteurs sont tous pris avant) et surtout pour les spectacles. Il n'est pas rare que certains acteurs enchaînent plusieurs spectacles dans la soirée : ainsi le spectacle *Tresvii PR* dont les représentations commencent rarement avant 21h30 car l'on doit attendre l'un ou l'autre des acteurs qui finit un spectacle ailleurs. Comme le fait remarquer le metteur en scène de ce spectacle, cela freine les possibilités de développer ce spectacle en l'emmenant en tournée, car c'est presque impossible d'en réunir tous les membres. Un soir ils ont tout de même joué en remplaçant un des acteurs, mais le résultat a été catastrophique, car le remplaçant n'ayant pas eu le temps d'apprendre le texte, il le lisait, ce qui rompait la dynamique du spectacle.

Les changements de programmation se font souvent à la dernière minute : on remplace un spectacle qui finalement ne peut avoir lieu par un autre, ou on rajoute une séance. Ces changements ont des conséquences pour le public, puisqu'il n'est pas rare de croire venir à un spectacle et de tomber sur un autre. Particulièrement les informations des journaux présentant les programmes de théâtre, sont presque toujours erronées sur Teatr.doc, car les rédacteurs demandent le programme trop en avance. Le théâtre lui-même imprime assez régulièrement le programme du mois corrigé sur de petites feuilles, corrigées ensuite au stylo bille, disponibles dans la salle. Aussi le plus sûr est-il de suivre le panneau d'affichage situé dans le hall, ou surtout, de consulter le site internet. Plus que ces changements de programmes, ce sont surtout des petites erreurs d'horaire par exemple qui sont fréquentes : on trouve parfois deux horaires différents pour un même spectacle, selon le support que l'on consulte : site Internet ou feuille de programme. C'est notamment quand le spectacle ne commence pas à l'heure habituelle - 20 h - que ces imprécisions sont gênantes.



Le programme d'avril 2005 ; au stylo bille est rajouté le numéro de téléphone pour réserver des places pour le spectacle *Les Pommes de la Terre*



Le prospectus du spectacle Les Pommes de la Terre avec une modification de date.

Au cours de cette deuxième partie, nous avons pu examiner la recherche par Teatr.doc de nouvelles conventions. Leur mise en œuvre n'est pas toujours évidente car peu de conventions sont en fait véritablement fixées. Le théâtre, très jeune, reste encore dans le domaine de l'expérimentation, et il faut un travail important de réflexion commune mêlé à l'intervention constante de la direction pour garder l'unité du projet. Cela dit, ces conventions esthétiques et ces conventions de production déterminent un mode original d'écriture de pièces, de création de spectacles, de rapport au politique et au social. Nous avons vu surtout la façon dont Teatr.doc arrive à mobiliser et à faire coopérer toutes les personnes nécessaires à la production des spectacles et plus généralement à la vie du théâtre. Cette capacité de mobilisation est une des

caractéristiques principales de l'apparition d'un monde de l'art, énoncées par H. Becker :

« Les changements révolutionnaires réussissent à s'imposer quand leurs instigateurs peuvent convaincre certains membres, ou tous les membres, du monde de l'art concerné de coopérer aux activités requises par leur conception nouvelle de la discipline. Quand des acteurs jouent de manière inhabituelle (nus par exemple) pour des metteurs en scène, quand des pianistes pincant les cordes de leur instrument sur les indications d'un compositeur, quand des imprimeurs et des éditeurs fabriquent de livres d'un format inusité, bref, quand les innovateurs parviennent ainsi à s'assurer le concours d'un certain nombre de participants, ils modifient les conditions mêmes de la coopération dans leur monde de l'art. (...) Les participants qui obtiennent la coopération de tous les participants nécessaires à leur entreprise ont un monde de l'art à leur disposition »¹⁵⁰.

Ce mode de coopération, appuyé sur une grande pluriactivité et sur l'investissement personnel de chacun des membres, fait à la fois la dynamique du théâtre et sa fragilité.

Si l'on peut conclure après cette deuxième partie à des indices certains de la constitution d'un micro-monde de l'art, il nous faut encore examiner, dans une troisième partie, ses relations avec le monde du théâtre englobant. La question est essentiellement celle du rapport de Teatr.doc aux transformations menées par les jeunes dramaturges - la « révolution de la nouvelle dramaturgie » -, ainsi qu'aux recompositions que connaît le monde du théâtre et plus généralement le monde artistique russe. C'est cet examen qui peut nous apporter des éléments sur la marginalité ou la pleine intégration du projet, ainsi que sur sa capacité à apporter des réponses nouvelles et originales aux transformations que connaît le théâtre russe. En effet nous avons vu, au cours des chapitres précédents, que Teatr.doc a parfois du mal à se détacher des problématiques, des références et des conventions de la nouvelle dramaturgie.

Ce qui est en jeu, c'est donc à la fois la pérennité de Teatr.doc, son identité et son impact dans le champ artistique russe.

¹⁵⁰ BECKER, H. S., [1988], p. 308-309.

PARTIE III : TEATR.DOC ET LA REVOLUTION DE LA NOUVELLE DRAMATURGIE : UN DISPOSITIF PRIS DANS LA RECOMPOSITION DU CHAMP THEATRAL ?

Nous avons montré au début de ce travail que Teatr.doc naît dans le milieu de la nouvelle dramaturgie, fondé par des dramaturges mécontents de l'état actuel du théâtre institutionnel russe. Il naît au milieu d'autres aventures (notamment celle du Centre de la Dramaturgie et de la Mise en scène d'A. Kazantsev et M. Rotschine) dont il se distingue par son orientation principale vers le théâtre documentaire, bien qu'il reste ouvert à toute expérience liée à la nouvelle dramaturgie.

Or malgré son projet particulier, le théâtre documentaire, Teatr.doc a toujours eu du mal à se détacher de l'aventure de la nouvelle dramaturgie, qu'il accompagne au cours de son épanouissement, et auquel il participe de manière certaine. Teatr.doc apparaît alors comme un élément de plus, et même un élément très important dans le réseau qui va assurer la réussite de la nouvelle dramaturgie. En cela, il participe alors à un mouvement important de transformation mais qui ne rompt pas avec le cadre du monde du théâtre institutionnel, puisque c'est vers lui qu'il est dirigé. Teatr.doc peut se comprendre alors dans une analyse en termes de changement dans un monde de l'art, qui voit passer les nouveaux dramaturges (et Teatr.doc avec) du statut de « francs-tireurs » à celui de « personnels intégrés ».

On remarque cependant que Teatr.doc mobilise des personnes bien au-delà du réseau de la nouvelle dramaturgie : des acteurs de théâtres de répertoire viennent jouer dans les spectacles de Teatr.doc sans s'être jamais intéressés à la nouvelle dramaturgie, tout comme des personnes extérieures au monde du théâtre institutionnel (et également de la nouvelle dramaturgie) viennent donner un coup de main. C'est qu'au-delà de la révolution de la nouvelle dramaturgie, l'ensemble du monde russe du théâtre est marqué par des blocages et une certaine « crise ». Pour beaucoup de personnes qui n'y ont plus leur place ou qui n'ont pu y entrer, ou qui en sont insatisfaits, Teatr.doc joue alors le rôle de passerelle d'entrée, de repositionnement, ou tout simplement de compensation.

C'est dans le réseau de relations qui lie Teatr.doc aux autres acteurs de la nouvelle dramaturgie et du monde du théâtre en général, ainsi que dans l'analyse des trajectoires individuelles, que nous pourrions chercher l'importance de tels processus, et leur prédominance ou non sur l'unité du projet de Teatr.doc.

Chapitre 8

Un membre actif de la révolution de la nouvelle dramaturgie

A. La constitution d'un réseau

Teatr.doc peut être considéré comme un élément de l'important réseau qui s'est constitué autour de la nouvelle dramaturgie, et qui regroupe des lieux, des revues, des festivals. La mise en place d'un tel réseau a été déterminante pour le développement de la dramaturgie, car cette discipline particulière, entre Théâtre et littérature, ne trouvait pas sa place dans les institutions rattachées soit aux lettres soit au théâtre. La dramaturge Elena Issaeva raconte ainsi l'absence de festivals consacrés à la dramaturgie : *« Parce qu'en fait des concours pour dramaturges, en Russie, il n'y en a pas. Il y a soit des concours littéraires auxquels participent essentiellement des poètes, des prosateurs, des critiques, soit des concours théâtraux auxquels participent metteurs en scène, acteurs, décorateurs, etc. Et les dramaturges n'ont de place ni ici ni là ! Les uns disent « Vous êtes écrivains » et les autres « non, vous avez une profession théâtrale » »*.

Le lien de Teatr.doc à la nouvelle dramaturgie est marqué d'abord par son partenariat avec un autre lieu important du théâtre contemporain, le centre de la Dramaturgie et de la mise en scène, fondé par A. Kazantsev et M. Rotschine en 1999. Ce partenariat est inscrit dans l'histoire de Teatr.doc. Le centre Kazantsev a été un des lieux qui a accueilli le théâtre documentaire avant l'existence de Teatr.doc. Maintenant leur lien se marque par des coproductions, et par la participation de nombreux membres de Teatr.doc aux projets du centre Kazantsev, et inversement (voir encadré). La directrice de Teatr.doc, Elena Gremina, est aussi coorganisatrice avec A. Kazantsev et M. Rotschine du festival Lioubimovka dédié à la nouvelle dramaturgie.

En outre, le projet de Teatr.doc d'être un lieu ouvert à l'expérimentation lui fait accueillir tout un ensemble de manifestations liées à la nouvelle dramaturgie : accueil de pièces de dramaturges contemporains, invitation de spectacles innovants, ainsi que participation à des manifestations « à la mode » : accueil de performance par des artistes connus. Il développe ainsi ses liens avec des théâtres d'orientation proche ainsi qu'avec

certaines écoles de théâtre¹⁵¹. Il participe à des festivals liés à la nouvelle dramaturgie ailleurs en Russie, comme « Lectures en mai » à Toliatti et « Sib-altera » en Sibérie.

Ce réseau de coproduction, qui lie la nouvelle dramaturgie et Teatr.doc, bénéficie du soutien de nombreux critiques de théâtre, qui lui donnent une place significative parmi les événements théâtraux de la capitale. On peut noter particulièrement les liens de Teatr.doc avec le jeune critique Grigori Zaslavski, du journal *Delo teatralnoy*, qui dirige *kabaré.doc*, ou encore avec la critique Aliona Sontseva du journal *Vremia Novostei*, qui a été notamment une des organisatrices du festival *Kinoteatr.doc*, ou encore avec Elena Kovalevskaja, du journal *Afficha*, journal jeune et à la mode, spécialisé dans les sorties culturelles de Moscou (Cinéma, théâtre, expositions, livres, concerts, clubs), et qui consacre de très bonnes critiques à Teatr.doc. *Afficha* lui accorde dans ses pages une place notable sans comparaison avec sa taille.

Lieu ouvert, accueillant des manifestations qui ont bonne presse, Teatr.doc est devenu un lieu à la mode. En témoigne le mécène du théâtre, Alla Khokhrina ; elle me déclare : « *Teatr.doc est un théâtre connu. C'est très important qu'il ne devienne pas commercial. Dès qu'il deviendra un théâtre pour l'argent, alors ce charme peut se gâcher. (...). Maintenant arrivent un certain nombre de nouveaux projets. Il faut regarder que la qualité des projets ne baisse pas. Parce que les deux premières années de l'existence de Teatr.doc, il y avait une très grande qualité, des projets formidables, des spectacles formidables et tous n'étaient pas bons mais...Pour cela c'est très important de garder, pour la troisième année d'existence, cette qualité. Garder la qualité, parce que sinon l'auditoire s'en ira. S'il ne garde pas cette qualité, et devient commercial, conformiste, comme un théâtre habituel....cet auditoire progressivement s'en ira...* ». Selon Mikhaïl Ougarov, ce risque de perdre sa spécificité sous l'effet de la mode, Teatr.doc l'a jusqu'à présent évité : « *beaucoup de personnes menacent ce théâtre de devenir bourgeois, non pas à cause de l'esthétique, mais parce qu'il va devenir à la mode. Mais il est à la mode. Et cela déjà depuis son tout début. Mais cela ne change pas l'esthétique. Et pour cela c'est bien, c'est une réussite* ».

C'est aussi un public particulier que Teatr.doc, avec les autres lieux de la nouvelle dramaturgie, a contribué à former : un public jeune qui s'était détourné du théâtre. La dramaturge Ekatérina Narchi, si elle ne croit pas qu'on puisse faire beaucoup changer les positions théâtrales des directeurs de théâtre vieillissant, considère cette création d'un public, comme la première réussite de Teatr.doc : « *Mais je pense que dans un certain sens, nous*

¹⁵¹ Pour plus de précision pour l'accueil de spectacles et de manifestations extérieurs, ainsi que sur les liens développés par Teatr.doc avec d'autres théâtres et avec des instituts théâtraux, voir annexe 5.

avons ébranlé la conception du théâtre des jeunes spectateurs. (...) nous créons un public. Qui a vu cela, a vu ceci, a vu cela et qui déjà n'ira pas regarder des bêtises. Nous créons à l'intérieur du spectateur, une orientation de valeur, une conception. Nous créons nos spectateurs. Venant à Teatr.doc, il n'irons pas après même jeter un oeil à une œuvre commerciale et peut-être même qu'ils n'iront pas à un spectacle d'entreprise bon marché. Car de tels spectateurs s'ennuieraient »¹⁵².

Enfin, Teatr.doc participe au développement d'un réseau de la nouvelle dramaturgie au niveau européen. En effet, les spectacles de jeunes dramaturges russes, et entre autres ceux de Teatr.doc, se sont vus invités dans de nombreux festivals européens. En France, ont joué ce rôle les festival « Est/Ouest » de Die, ou encore « Passages » à Nancy. Plusieurs spectacles de Teatr.doc ont participé à l'édition de mai 2005 de ce dernier : *Septembre.doc*, *Avec un fil rouge* (co-production avec le centre Kasantsev) mais aussi des pièces de Teatr.doc ont été jouées par des troupes françaises comme *Oxygène* d'Ivan Viripaiev.

Cet intérêt de l'étranger pour la nouvelle dramaturgie russe a contribué à renforcer sa réputation dans son propre pays, tout en offrant à des spectacles qui n'avaient pas trouvé d'écho en Russie, un débouché européen. C'est ce qu'espère la dramaturge Ekaterina Narchi pour son spectacle *les Pommes de la terre* : « j'espère que tout de même va se développer un espace théâtral européen commun, qui peut-être d'ailleurs existe déjà, mais pour l'instant existe sans la Russie (...) Je pense que ça ne fait aujourd'hui déjà plus principalement de différence si on te monte à Nancy en France ou à Kourgano en Russie. Je pense qu'il nous faut simplement arrêter de vivre dans notre province »¹⁵³.

B. La conquête du monde du théâtre institutionnel

Ce réseau n'est pas resté ce qu'il était au début, c'est-à-dire un réseau parallèle ; il a, au contraire, peu à peu conquis le théâtre institutionnel, et notamment les structures les plus avancées. Teatr.doc a ainsi notamment développé des liens solides avec deux institutions importantes, le Théâtre Académique d'Art de Moscou (MKhAT) et l'association du festival national de Théâtre Le Masque d'Or. C'est avec la participation de ces deux institutions qu'il coorganise le festival « Nouveau drame », et le concours « Diestvouioucheye litso » (concours national de dramaturgie récemment créé).

¹⁵² Entretien avec Ekaterina Narchi, le 6 avril 2005.

¹⁵³ Idem.

Mikhaïl Ougarov explique que les liens de Teatr.doc avec le MKhAT datent de l'arrivée à la direction de ce dernier d'un nouveau directeur, Alexis Tabakov. Mikhaïl Ougarov a été invité à y monter une pièce, ce qui selon lui, même si elle n'a pas été très réussie (« *là-bas c'est une toute autre esthétique* »¹⁵⁴), a renforcé les liens. C'est que le MKhAT, comme d'autres théâtres, a ouvert une nouvelle salle, où ils montent des auteurs contemporains, et des mises en scène de jeunes metteurs en scène : « *Que l'on monte aujourd'hui au MKhAT des pièces des frères Presniakov, dont les autres théâtres russes se détournent comme de quelque chose d'horrible, et qu'y travaillent des metteurs en scène contemporains, Kiril Serebrennikov, Nina Tchousova ; c'est très important que le MKhAT, c'est-à-dire enfin un théâtre national, soit devenu un leader du théâtre russe. C'est une position juste. Parce que de tels théâtres comme le théâtre Malyi ou le MKhAT avant ont toujours été à la queue. Cela a toujours été des musées théâtraux* »¹⁵⁵.

Les liens de Teatr.doc avec le festival « Le Masque d'Or », sont également dus à une très bonne entente avec son directeur, Edouard Boyakov, qui est également un des organisateurs du festival « Nouveau drame », et qui par exemple était présent à Teatr.doc pour le festival de cinéma Kinoteatr.doc aux discussions duquel il a participé. Ce dernier devrait ouvrir prochainement une nouvelle salle dans le même passage que Teatr.doc, sur le modèle d'une scène libre. Teatr.doc devrait étroitement collaborer avec ce nouveau lieu, même si sa directrice affirme toujours la singularité et l'indépendance du projet de Teatr.doc : « *Oui, nous le connaissons, et nous collaborons avec lui ; c'est Edouard Boyakov, qui est mon collègue pour « Nouveau Drame » ; quelqu'un de très connu, il a reçu un espace pour monter des pièces contemporaines. Nous allons collaborer avec lui, mais cela va être un théâtre à succès, brillant, très beau, qui sera orienté vers la nouvelle dramaturgie, mais en même temps, ce sera ce qui intéresse le public, donc ce sera obligatoirement commercial, il y aura des billets très chers, c'est-à-dire pas tout à fait comme chez nous. Mais nous allons collaborer sans faute. Comme avec le centre Kazantsev. Ils nous aident, nous les aidons. Mais ce sont des choses séparées. Et quelque peu différentes. Bien que je dise que nous allons obligatoirement collaborer ; nous allons les aider et ils vont nous aider* »

En dehors des liens effectifs avec des institutions du théâtre institutionnel, c'est peut-être plus largement, une certaine idée du travail théâtral et de son esthétique, que Teatr.doc et la nouvelle dramaturgie parviennent à imposer progressivement aux esprits. C'est ce qu'affirme le directeur artistique Mikhaïl Ougarov, à propos notamment du jeu de l'acteur :

¹⁵⁴ Entretien avec Mikhaïl Ougarov, le 16 avril 2005.

¹⁵⁵ Idem.

« D'un côté, les théâtres à Moscou n'acceptent pas bien l'art contemporain, en tout cas ceux qui sont reconnus. Mais d'un autre côté, ils sont toujours très attentifs à ce qui se passe à Teatr.doc. En particulier pas seulement dans l'idée, dans le répertoire. Mais par exemple l'acteur, hein, qui est très important pour ce théâtre, un certain type d'acteur qui ne joue pas, ne.... mais qui comprend de quoi il parle. Dans ce sens Teatr.doc a fait beaucoup changer, et tous le reconnaissent aujourd'hui... cet acteur est très prisé ». C'est cette mission que Mikhaïl Ougarov donne à Teatr.doc à l'égard du monde du théâtre : le « contemporanéiser » : « Je ne veux pas que tous les théâtres de Russie soient comme Teatr.doc ; parce que ça doit être... je ne sais pas à Moscou, il doit y en avoir trois du même genre. A Saint-Petersbourg il n'y a pas de tel théâtre. Mais c'est important qu'il y en ait un. Même petit, alors il suffit à changre la situation esthétique... D'une certaine manière, il la contemporanéise »¹⁵⁶.

C. Les jeunes dramaturges dans le monde du théâtre institutionnel : des « francs-tireurs » aux « professionnels intégrés »

Cette conquête par le réseau de la jeune dramaturgie du monde théâtral institutionnel, se traduit directement dans la situation des jeunes dramaturges, et notamment de ceux qui ont participé à l'aventure de Teatr.doc. L'analyse que propose Howard Becker en termes de « francs-tireurs » et de « professionnels intégrés » est à ce point très révélatrice. Il semble en effet que les jeunes dramaturges soient passés, en peu de temps, du premier statut au second.

Howard Becker écrit dans le chapitre 8 des *Mondes de l'art* : « Chaque monde de l'art a ses francs-tireurs, des artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais qui n'ont pu se plier à ses contraintes. Ils apportent des innovations que le monde de l'art ne peut accepter parce qu'elles sortent du cadre de sa production habituelle. D'autres participants à ce monde, parmi le public, les personnels de renfort, les bailleurs de fonds et les distributeurs, refusent de coopérer à ces innovations. Au lieu de renoncer à leur projet pour en revenir à des styles et des techniques plus faciles à faire accepter, les francs-tireurs poursuivent leur travail sans le soutien du monde de l'art »¹⁵⁷. Cette description correspond très bien à la situation qui était celle des jeunes dramaturges jusqu'à très récemment. Ces personnes formées à l'institut littéraire ou dans des écoles de théâtre pour la plupart, ne trouvaient pas de débouché pour leurs pièces, devant le refus des théâtres de répertoire de les

¹⁵⁶ Entretien avec Mikhaïl Ougarov, le 16 avril 2005.

¹⁵⁷ BECKER, H. S., [1988], p. 242.

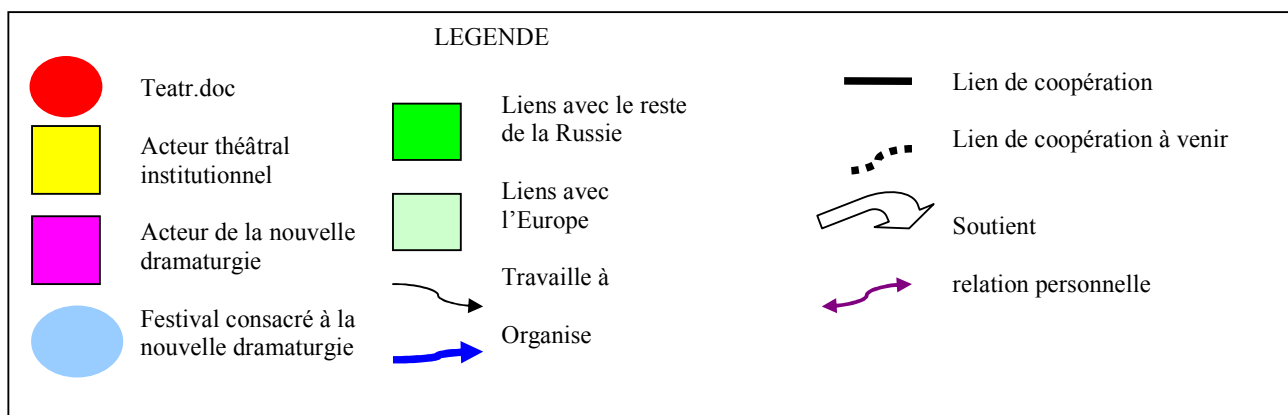
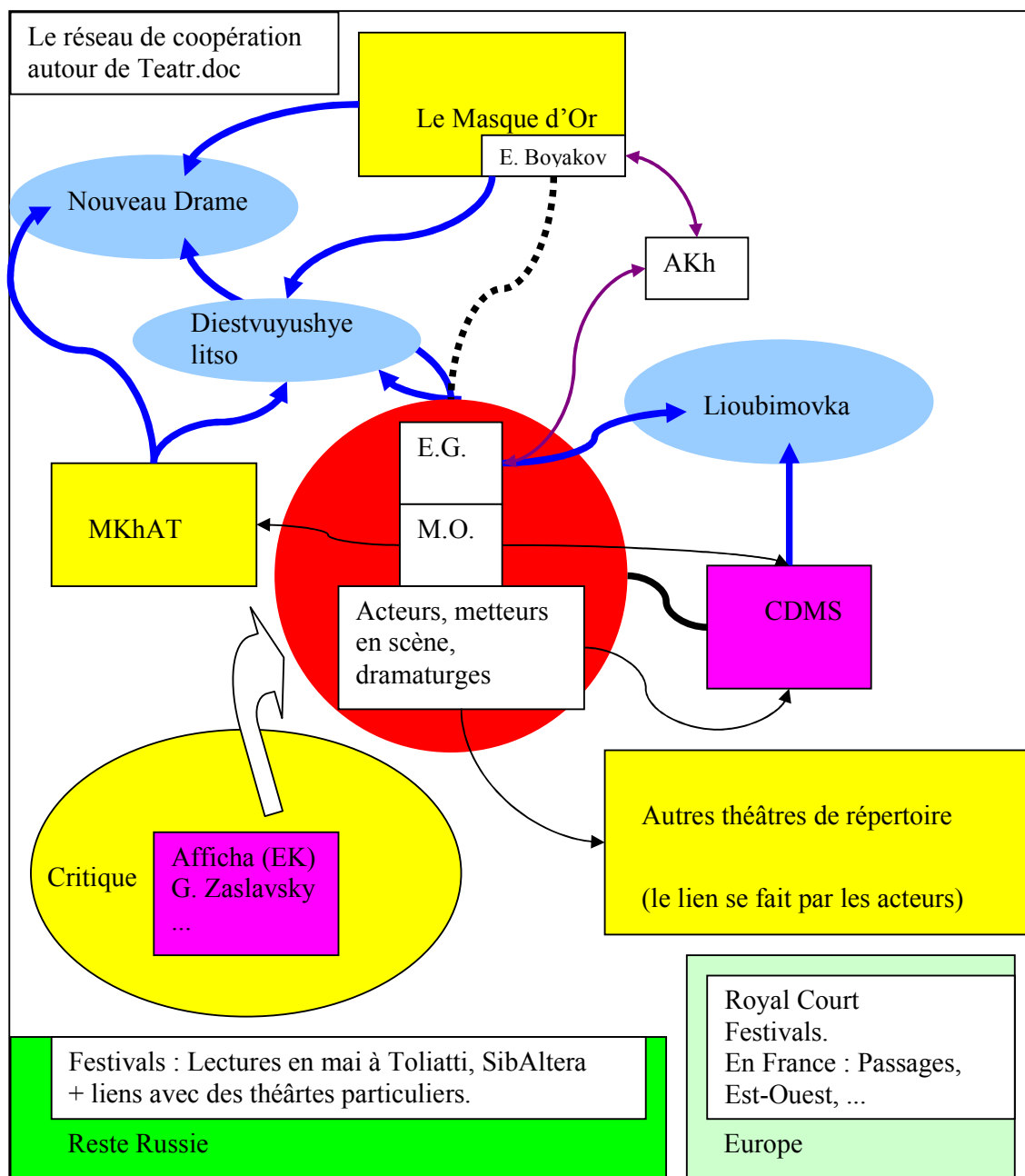
monter. Au lieu d'arrêter d'écrire de telles pièces, ils ont créé un réseau parallèle, de festivals, et de lieux alternatifs (Debut-Centre dans la Maison de l'acteur, clubs...), selon les possibilités qu'ils trouvaient.

Or cette situation s'est complètement transformée, avec la reconnaissance institutionnelle de cette génération des « jeunes dramaturges ». Ivan Viripaiev, jeune dramaturge récemment très reconnu, explique le phénomène : *« Parallèlement à cela, à côté de moi, se développaient d'autres jeunes dramaturges et soudain, simplement ça a explosé, comme une petite bombe, et la dramaturgie contemporaine est devenue non seulement populaire, mais même avantageuse dans le sens commercial du terme, c'est-à-dire ont commencé à la prendre de grands théâtres, au MKhAT, c'est entré au répertoire, cela embellit l'affiche, les spectateurs s'y sont mis... Et les dramaturges contemporains, d'un coup, sont devenus des gens célèbres dans leur pays ».*

Pour lui-même son spectacle *Oxygène* monté à Teatr.doc, a connu un très grand succès public, a été traduit dans de nombreuses langues, joué dans différents festivals et a reçu de nombreux prix. D'autres jeunes dramaturges comme lui qui ont accompagné le mouvement du théâtre documentaire à sa naissance, sont aujourd'hui reconnus et joués dans différents théâtres, comme par exemple Maxime Kourotchline.

Si cette célébrité n'a touché que quelques dramaturges, il est intéressant de remarquer que l'ensemble des acteurs du mouvement semble par contre avoir conquis le statut de « professionnels intégrés » du monde du théâtre. Howard Becker décrit ces derniers comme « des personnes capables de fabriquer des produits caractéristiques ». C'est sur eux que s'appuie un monde de l'art pour subvenir à la production régulière et abondante de ses œuvres. Ces personnels intégrés se caractérisent par le côté interchangeable de leur action, puisqu'ils maîtrisent tous les techniques conventionnelles de production des œuvres. La dramaturge Ekaterina Narchi (qui a écrit entre autres à Teatr.doc *Les Pommes de la terre*) décrit comment, bien qu'elle n'ait pas encore rencontré le succès qu'elle espérait en tant que dramaturge, le fait d'avoir appartenu à l'équipe de Teatr.doc lui permet depuis peu que ses capacités soient reconnues dans le monde du théâtre : *« j'utilise pour mes intérêts personnels tout ce que j'ai gagné dans des projets documentaires. Je fais des scénarios de long métrage, et des producteurs sérieux discutent avec moi. Et eux avec moi et mon agence avec eux (...). Et tant pis si ça ne se réalise pas dans le théâtre mais quelque part dans un autre domaine, ça n'est pas important (...). Et nous ne sommes pas simplement des gens de la rue. Nous sommes la génération des dramaturges contemporains. Ceux-là justement que peut-être de*

nombreuses personnes, ça dépend de leur théâtre, ne connaissent pas, mais en principe maintenant c'est déjà leur problème si elles ne savent pas comment je m'appelle. Et cela ne m'inquiète déjà plus aujourd'hui. Cette année on m'a invitée dans un théâtre moscovite tout à fait académique, à écrire une pièce sur commande. C'est-à-dire qu'ils se comportent envers moi en toutes manières comme envers un professionnel qui peut remplir une commande. Parce qu'il y a encore cinq ans, l'attitude envers la dramaturgie contemporaine était de les pendre comme des marginaux qui ne comprennent absolument rien au théâtre et dont de toutes façons, on n'a pas besoin ».



Les liens entre Teatr.doc et le Centre de la dramaturgie et de la mise en scène sous la direction d' Kazantsev et Rotschine.

Volontés de départ très proches :

Ce sont aussi des dramaturges qui fondent le Centre pour créer une place ouverte dans Moscou. Ce sont eux qui, plus tôt, ont déjà créé le festival de la nouvelle dramaturgie, Lioubimovka. Ils ont aussi fondé une revue : *Dramaturge*. Ils sont légèrement plus âgés que les fondateurs de Teatr.doc (respectivement 60 et 72 ans). Le Centre existe avant Teatr.doc, il sera un des lieux accueillant le théâtre documentaire avant qu'il ait son propre lieu; ainsi du spectacle *Moscou- ville ouverte*.

Fonctionnement :

même volonté d'indépendance économique, et mise en avant d'un projet tout à fait non commercial, même si depuis mai 2003, a reçu le statut d'administration culturelle nationale et perçoit une subvention de l'Etat.

Pas de troupe non plus, mais un réseau d'acteurs, de metteurs en scène et de dramaturges, qui y montent des spectacles. La différence d'avec Teatr.doc est que le Centre n'a pas de lieu fixe : il loue le plus souvent la salle du musée Vissotsky.

Les liens entre le Centre et Teatr.doc :

Ce sont d'abord des liens de personnes, puisque les mêmes réseaux tournent autour de ces deux structures : le Centre a ainsi ouvert avec une pièce d'Elena Issaeva , *Ioudiff*, en décembre 1998; ont suivi *Comédie infernale*, et *Moscou-ville ouverte*; pour la saison 2001-2002, en y montant lui-même sa pièce *Oblom-off*, Mikhaïl Ougarov (aujourd'hui directeur artistique de Teatr.doc) se fait découvrir comme metteur en scène; la pièce gagnera de nombreux concours, dont le prix du meilleur spectacle de la saison théâtrale à Moscou, attribué par le département moscovite de l'union des Gens de théâtre de Russie. La saison 2003-2004 a vu le spectacle *Transfert*, pièce de Maxime Kourotchkin, mise en scène par Mikhaïl Ougarov. Maxime Kourotchkin participe aussi à *Moscou-ville ouverte*.

Alexandre Vakhtanov et tatiana Kopylova (*La Grande Bouffé*) y ont monté le spectacle *La grande muraille de chine*; Georg Jeno (*Norway Today*, *Chanson des peuples de Moscou*) y monte *Les Névroses sexuelles de nos parents* ; Denis Yassik (Tresvyi PR, Les Belles) y joue dans *Halte. Fantômes*.

C'est ensuite une coproduction de spectacles : en 2003 le spectacle *Avec un fil rouge*, pièce d'Alexandre Jeletsov, metteur en scène Vladimir Pankov est coproduit.

Chapitre 9

La place de Teatr.doc dans la recomposition plus générale du monde théâtral russe.

Si Teatr.doc est pris dans le mouvement d'institutionnalisation de la nouvelle dramaturgie, il est aussi touché beaucoup plus largement par les phénomènes de recomposition que connaît le monde théâtral russe. C'est ce qu'on peut mettre à jour en s'intéressant aux trajectoires des acteurs qui, à un moment donné, se retrouvent ou sont passés à Teatr.doc. Il est en effet frappant de voir la diversité des personnes qui se rassemblent et coopèrent à Teatr.doc. Si elles ont des parcours différents, elles ont toutes, à un moment ou à un autre, éprouvé les blocages du théâtre institutionnel, voire plus largement, du monde culturel.

A travers ces biographies, nous allons voir le rôle des remises en question identitaires qui accompagnent souvent l'arrivée des acteurs à Teatr.doc. Cela est le plus marqué pour les acteurs partagés entre deux mondes, Teatr.doc et le théâtre institutionnel, et pour qui la question du sens donné à leur pratique artistique est essentielle. Ces questionnements identitaires, qui accompagnent des acteurs en repositionnement, sont assez caractéristiques d'un monde de l'art en recomposition.

Pour ces acteurs en questionnement, Teatr.doc s'avère une plateforme ouverte d'où rebondir peut-être vers d'autres horizons.

A. Les dramaturges fondateurs de la génération précédente :

Il s'agit d'Elena Gremina, Mikhaïl Ougarov et Olga Mikhailova¹⁵⁸. Tania Moguilevskaia dans son mémoire de DEA sur la nouvelle dramaturgie parle d'eux comme de la « génération sacrifiée »¹⁵⁹. On peut également les considérer comme des « francs-tireurs » de longue date par rapport au monde théâtral institutionnel ; ces dramaturges qui ne pouvaient être publiés à l'époque soviétique, ne l'ont pas été non plus avec la chute du régime. Le désintérêt et la disgrâce dont souffrait la nouvelle dramaturgie les empêchaient de trouver des metteurs en scène qui acceptent de monter leurs pièces ; et si cela se présentait quand même, c'était souvent d'une façon qui ne les satisfaisait guère. Aussi ont-ils lutté tout au long de la

¹⁵⁸ Mikhaïl Ougarov à 49 ans, les deux autres appartiennent à la même génération.

¹⁵⁹ MOGUILEVSKAIA, T., [2000].

décennie quatre-vingt-dix pour essayer de créer des lieux libres où ils puissent monter leurs pièces comme ils l'entendaient. Malgré la diversité des tentatives, peu ont réussi.

La création de Teatr.doc est donc l'occasion pour eux de réaliser enfin un espace ouvert aux textes contemporains. Même s'il ne s'agit pas de monter leurs propres textes, mais ceux d'une nouvelle génération comme l'indique Elena Gremina : *« En réalité c'est un projet collectif, il y a là plusieurs dramaturges qui entrent dans le mouvement, hein ? Voilà. Ensuite, il me semblait que c'était quelque chose de bien, d'intéressant, il me semble que ça manquait »*¹⁶⁰. Eux-mêmes n'ont pas écrit de théâtre documentaire, bien que ce soit le fondement du projet de Teatr.doc. Ils se justifient en disant qu'ils sont des dramaturges classiques, mais que cela ne les empêche pas d'inclure dans leurs écrits une dimension sociale, voire documentaire. La directrice Elena Gremina, qui écrit des pièces historiques, compare ainsi les objectifs de ses travaux personnels avec ceux de Teatr.doc : *« Dans ce que j'écris j'essaie de comprendre ce qu'il s'est passé dans l'histoire russe, les moments les plus actuels du passé ; et à Teatr.doc c'est pareil, seulement il s'agit du présent. Nous essayons ensemble de comprendre ce qui se passe aujourd'hui chez nous, en Russie, et ce qui concerne les gens... voilà ensemble quel travail nous essayons de faire »*. Il semble effectivement que ce soit cette génération qui donnent l'orientation la plus militante au théâtre documentaire, comme nous l'avons montré dans le chapitre 7.

L'expérience de Teatr.doc va permettre à ces dramaturges d'explorer des fonctions nouvelles qui vont leur donner une autre envergure. Pour la directrice Elena Gremina, c'est surtout le fait de piloter une organisation alternative qui l'intéresse. Elle a d'ailleurs vécu de nombreuses autres expériences d'organisation de structures alternatives depuis les débuts de la « nouvelle dramaturgie ». Aujourd'hui elle participe à l'organisation de nombreux festivals et projets liés au nouveau théâtre : Lioubimovka, Kinoteatr.doc, le festival Nouveau Drame : *« Cette tentative, de créer de nouvelles relations sociales, autres, il me semble que c'est intéressant. Une telle structure, anarcho-démocratique, qui se développe d'elle-même, qui d'elle-même grandit, pour moi c'est une sorte d'expérimentation sociale. Et c'est tout de même un peu différent de tout ce qui se passe... Et pour cela ça m'intéresse de voir comment ça se développe tout seul »*. Elle considère néanmoins pour l'instant Teatr.doc comme son hobby (*« une occupation purement d'amateur »*). La volonté de Teatr.doc de développer la production de cinéma risque pourtant de transformer cette situation en impliquant la gestion

¹⁶⁰ Entretien avec Elena Gremina, le 20 mars 2005.

de budgets beaucoup plus importants. Elena Gremina ne s'en inquiète pas pour autant ; la perspective d'une expérience nouvelle la réjouit.

Mikhail Ougarov, directeur artistique, se voit plutôt comme théoricien du mouvement. C'est lui qui a organisé et mené de nombreux séminaires de théâtre documentaire, mais aussi sur d'autres techniques dramaturgique expérimentales. Pourtant, lui non plus, n'a pas encore écrit de pièce documentaire ; il dit surtout ne pas en avoir eu l'occasion : *« Je n'ai pas essayé... mais pour autant que je suis un dramaturge, de ceux qu'on appelle classiques, alors en principe, je sais le faire. Je sais comment ça se fait et même... bien vu que je suis un peu comme un théoricien de cette affaire, mais ça n'est pas arrivé. »*

Grâce à Teatr.doc, c'est aussi d'autres occupations que celle de dramaturge que Mikhaïl Ougarov va pouvoir développer, notamment celle de metteur en scène : *« Simplement j'ai déjà fait beaucoup avec les pièces d'autres auteurs, jeunes »*. En tant que directeur artistique, il supervise les mises en scènes de spectacles de Teatr.doc, et il a travaillé directement sur le spectacle *La guerre des moldaves*, pièce du jeune auteur Alexandre Rodionov, et aujourd'hui sur *Septembre.doc*. Actuellement il s'essaye à la réalisation de cinéma. Cette volonté de varier les pratiques artistiques s'inscrit dans la personnalité de Mikhaïl Ougarov, qui comédien de formation, s'était déjà lancé dans la carrière de dramaturge afin d'expérimenter des possibilités nouvelles.

L'expérience de Teatr.doc a donné aux dramaturges fondateurs un certain prestige et une reconnaissance importante dans le milieu du théâtre et de la culture en général. Le réseau qu'ils ont constitué autour de Teatr.doc les place au centre de nombreux événements «jeunes» plus ou moins reliés au monde du théâtre. La figure d'Elena Gremina est devenue celle d'une spécialiste de la culture jeune et contemporaine. Mikhaïl Ougarov est devenu un metteur en scène reconnu. Le succès de ses mises en scène à Teatr.doc l'a porté à monter des spectacles au centre Kazantsev ainsi qu'au respecté MKhAT et à l'Ecole de la pièce nouvelle. C'est donc une fin de carrière réussie, riche de nouvelles expériences et reconnue, même si ce n'est pas principalement comme dramaturge, que Teatr.doc offre à ses fondateurs. De francs-tireurs marginaux, ils sont devenus des membres incontournables de la création contemporaine russe.

B. Les « jeunes dynamiques » : à l'origine du projet, ils partent vers des horizons plus élargis

Il s'agit des dramaturges et metteurs en scène qui ont participé à la création de Teatr.doc, alors qu'ils commençaient à peine leur carrière, voire qu'ils finissaient leurs études. Ils disposaient dès leurs études d'une vision alternative de la création théâtrale, et la réussite rencontrée dans l'aventure de Teatr.doc leur ouvre aujourd'hui d'autres horizons, pour certains vers le théâtre institutionnel. Nous allons nous intéresser ici plus précisément à Georg Jenö et Ivan Viripaev, tous deux, à la fois dramaturges, metteurs en scène et acteurs.

Ce qu'ils notent de l'époque de création de Teatr.doc, c'est avant tout l'émulation artistique et l'effervescence autour d'idées esthétiques nouvelles. Ce milieu dynamique s'est formé autour de groupes d'amis, acteurs, metteurs en scène, qui finissaient leurs études ou qui avaient déjà créé leur première compagnie. Dès le départ, ils partageaient une idéologie qui les détournait du théâtre institutionnel et les liait profondément. Ivan Viripaev souligne l'importance de ce milieu d'influence réciproque : « *Teatr.doc c'est une idéologie. Il y a certaines idées que je partage, d'autres non. Ça influe sur moi dans le sens que nous nous trouvons dans ce milieu, nous nous influençons les uns les autres. Teatr.doc et moi, c'est inséparable, c'est à dire d'une certaine façon on se confond. C'est notre étape (...). oui une étape de la vie. Et je ne peux pas examiner de l'extérieur Teatr.doc ! Et comment serait-ce possible, puisque c'est une partie de moi. Nous avons grandi ensemble* ».

Teatr.doc se révèle pour eux un espace de création libre qui va leur permettre de montrer leurs premiers spectacles. Georg Jenö y montera trois spectacles (*Tset Not*, *Chansons des peuples de Moscou*, *Norway Today*), dont le premier est en fait son travail de fin d'étude. Le deuxième est un spectacle documentaire écrit à partir du matériel récolté à l'occasion d'un des premiers festivals documentaires.

Ivan Viripaev est venu s'installer à Moscou après avoir quitté la ville d'Irkoutsk où il ne lui était plus possible de travailler en raison du manque d'espaces libres. Il arrive à Moscou avec une petite troupe et un spectacle, *Rêves*. C'est à Teatr.doc qu'il monte son deuxième spectacle, *Oxygène*¹⁶¹, dont le large succès va faire sa réputation en même temps que celle de Teatr.doc. Il monte aujourd'hui son troisième spectacle, *Existence*¹⁶², toujours avec Teatr.doc, mais en partenariat avec le théâtre allemand Mir, il le joue au théâtre Mossoviet.

¹⁶¹ Voir annexe 7.

Comme *Norway today* de Georg Jenö, *Oxygène* n'est pas du documentaire. Ces jeunes qui avaient dès leur formation une conception alternative du théâtre, ne sont pas en effet toujours des apôtres du théâtre documentaire. Georg Jenö déplore le manque de fantaisie de la plupart des spectacles « Verbatim » et Ivan Viripaev, qui ne s'y est jamais essayé, doute des vertus du théâtre documentaire. L'importance d'un théâtre qui traite de la société contemporaine est pourtant une évidence pour ces créateurs, mais il s'agit de le faire dans des formes plus « artistiques ». Ils n'adoptent donc pas toutes les conventions du théâtre documentaire et mènent de leur côté des recherches théâtrales poussées. Georg Jenö se dit intéressé par le mélange des supports, des médias, et il travaille en ce moment avec un peintre moscovite. Ivan Viripaev recourt dans son spectacle *Oxygène* à la musique électronique d'un DJ sur laquelle les acteurs scandent le texte. Il voudrait éditer la pièce sous le format d'un album CD.

Georg Jenö et Ivan Viripaev sont tous les deux pris dans le tourbillon de multiples projets, leur horizon s'étant profondément élargi depuis les débuts de Teatr.doc. Ils envisagent leur avenir de manière différente.

Georg Jenö travaille dans l'édition, la production de spectacles, l'organisation de festivals consacrés à la nouvelle dramaturgie allemande en Russie et vice versa ; il crée des mises en scène dans de nombreux théâtres : en Russie, en Allemagne (à Hambourg ainsi qu'au théâtre national de Gdansk), et à Kiev (dans un théâtre académique). Déjà l'attend un projet de plus long terme, peut-être dans le théâtre institutionnel : un contrat de deux ans dont il refuse de dire plus, ce dernier n'étant pas encore signé.

Ivan Viripaev, dont les spectacles tournent dans les festivals européens, et ont été traduits en plusieurs langues, affirme lui qu'il ne compte pas partir dans le théâtre institutionnel, mais qu'il envisage de rester dans ce milieu : *« je veux faire un spectacle, encore un si c'est possible. Dans tous les cas, ce sera soit Teatr.doc, soit quelque chose, quelque part dans ce sens. Ce sera une coproduction de Teatr.doc ou alors un nouveau théâtre qui collaborera étroitement avec Teatr.doc. Mais ce sera dans la même sphère. Je ne me prépare pas à aller au MKhAT et à monter là-bas un spectacle particulier. C'est-à-dire... je suis dans ce mouvement, j'existe dans cette équipe »*.

Pour ces deux artistes, l'aventure de Teatr.doc a donc représenté un réceptacle à leurs aspirations pour de nouvelles formes de théâtre, ainsi qu'un tremplin vers de plus grands horizons : le théâtre institutionnel pour Georg Jenö, d'autres expériences alternatives pour Ivan Viripaev (tout en bénéficiant d'une large reconnaissance dans le monde du théâtre).

C. Les comédiens du théâtre institutionnel :

Il s'agit des comédiens formés le plus souvent dans de grandes écoles de théâtre et qui appartiennent à la troupe d'un théâtre de répertoire¹⁶². Ces personnes, par leur formation, partagent les conventions du théâtre institutionnel : une certaine idée du théâtre et de la qualité du travail de comédien. Aussi leur présence à Teatr.doc, qui bat en brèche ces conventions, s'accompagne-t-elle en partie, ou totalement, d'un questionnement sur le sens de leur activité de comédien. C'est sûrement la catégorie de personnes présentes à Teatr.doc qui affronte la remise en cause de valeurs la plus importante. Ils sont pris entre les conventions apprises lors de leur formation, celles rencontrées dans leur théâtre, et celles utilisées à Teatr.doc.

Aussi ont-ils une façon très particulière de parler de leur expérience à Teatr.doc, qui les distingue par exemple des dramaturges ou des metteurs en scène. Ils essayent en effet de concilier l'expérience de Teatr.doc avec les valeurs institutionnelles qu'ils partagent. Ils mettent alors en avant dans leurs discours la qualité du travail théâtral, la qualité de la relation avec le metteur en scène, ainsi que la plus grande vérité du jeu et le sens des spectacles. A travers ces discours, on peut encore lire la crise des théâtres de répertoire qui n'offrent pas à leurs comédiens la satisfaction artistique recherchée.

C1. La qualité du travail théâtral

Contrairement aux catégories de personnes étudiées plus haut, la plupart de ces comédiens sont entrés par hasard à Teatr.doc, amenés par un ami, alors qu'ils ne s'intéressaient nullement au mouvement de la nouvelle dramaturgie. L'opinion qu'ils avaient de Teatr.doc était même dans l'ensemble négative, à cause de son côté amateur et artisanal.

Tatiana Maïst me raconte ainsi que la première fois qu'elle est arrivée à Teatr.doc où on l'avait invité à venir pour remplacer une de ses collègues du théâtre Stanislavski qui ne pouvait plus jouer dans *Les Pommes de la Terre*, la première impression a été très négative : « Et quand j'ai vu la première fois cette espèce de cave j'ai pensé : « Mon Dieu, comme je suis tombée bas ! » ».

¹⁶² Le panel que j'ai interrogé comprend : la génération de quarante-cinquante ans : Tatiana Maïst (*les Pommes de la terre, les Belles*) et Diana Rakhimova (*Sur ma mère et sur moi*), toutes deux dans la troupe du théâtre Stanislavski ; Les jeunes : Denis Iassik du théâtre Pouchkine, Iulia Voslioublenna, actrice indépendante et Elena Morosova actrice très demandée à la trajectoire particulière. Trois ont fait des écoles prestigieuses de théâtre : Diana Rakhimova et Elena Morosova sont sorties de l'Ecole-studio; du MKhAT; Denis Iassik, du GITIS; Iulia Voslioublenna vient de province, et Tatiana Maïst a fait une formation d'opérette.

Plus que les lieux, c'est aussi l'idée du théâtre documentaire, qui semblait souvent peu intéressant théâtralement pour les gens de formation classique. Denis Iassik explique que pendant sa formation, ses professeurs du GITIS ont invité Mikhaïl Ougarov afin de présenter les principes du théâtre documentaire et de proposer aux élèves d'en faire l'expérience. Mais ni lui ni ses camarades n'ont été enthousiasmés, et presque aucun ne s'est prêté au jeu : *« avant que je commence à participer à ce spectacle (Tresvii PR), jusqu'alors, comment dire, je ne recevais pas, je ne comprenais pas l'essence de Verbatim, voilà d'un tel théâtre documentaire, ce n'est pas que je ne comprenais pas, mais ça ne me semblait pas intéressant »*.

Aujourd'hui, pour justifier leur participation aux projets de Teatr.doc, c'est donc d'abord la qualité du travail théâtral et artistique des spectacles documentaires que ces comédiens mettent en avant. Il s'agit du travail de mise en scène, comme l'explique Tatiana Maïst à propos des deux metteurs en scène avec qui elle travaille à Teatr.doc : *« Olga et Aglaé, ce ne sont pas des gens que l'on rencontre à chaque pas parmi les metteurs en scène professionnels. Elles sont peut-être encore, comme metteurs en scène, disons, peu significatives. Je ne veux pas les blesser mais elles n'ont encore, comment dire, que peu d'expérience, hein ? (...) mais sur le plan de leur personnalité, disons que ce ne sont pas tous les metteurs en scène qui peuvent se comparer à elles, et de loin ! »*. Il s'agit aussi surtout du travail des comédiens, comme le raconte Denis Yassik à propos de ses premières impressions à Teatr.doc, quand, malgré ses protestations, un ami l'avait emmené voir *La grande Bouffe* : *« J'ai réellement vu un travail d'acteur véritable et bon, et que, dans de nombreux théâtres, je n'ai pas vu très souvent ; comme si ce n'était pas du théâtre, mais réellement de vraies personnes »*.

Le travail du comédien à Teatr.doc n'est pourtant pas considéré comme fondamentalement différent de celui des autres théâtres¹⁶³. C'est plutôt un jeu plus précis, moins « théâtral ». Iulia Vosliublenna considère avoir découvert à Teatr.doc, grâce au travail avec Aglaé Romanovskaya, ce qui ne la satisfaisait pas avant. : *« C'était un moment où je*

¹⁶³ Selon Tatiana Maïst, de la troupe du théâtre Stanislavski, il y a aussi dans son théâtre certains spectacles qui demandent un jeu le moins théâtral possible, très proche de celui de Teatr.doc : par exemple *Sept Saintes* monté par Mirzoev. La grande différence tient peut-être alors essentiellement dans la proximité avec le public : *« La salle est petite, oui. Le public est près. Et c'est plutôt bien. C'est plutôt bien. C'est bien d'avoir cet entraînement. C'est bien parce qu'ici [au théâtre Stanislavski], les spectateurs sont loin, or il ne faut pas en avoir peur, il ne faut pas avoir peur des spectateurs. Le spectacle d'Aglaé est construit de telle manière que nous regardons les spectateurs dans les yeux. Et c'est très dur. Ça m'est très dur. Parce que je suis habituée, dans mon théâtre, à quelque chose de noir, principalement ! Voilà. Et c'est confortable. Mais ici, il y a cette proximité. Et Aglaé dit « regardez les spectateurs ! » C'est un peu une autre école, mais encore une fois... »*.

savais que quelque chose n'allait pas, et quand j'ai trouvé la réponse, c'était comme si quelqu'un, derrière moi, m'avait tapé sur l'épaule pour me montrer le chemin que je venais de trouver : « eh, c'est par là ». ça a été comme ça avec Aglaé, je l'ai trouvée au bon moment (...). Avec elle j'ai compris Grotowski. Avant je l'avais lu, mais je n'avais jamais compris. Avec Aglaé, tout d'un coup, j'ai compris. C'est comme le goût, ou l'amour ; on ne peut pas les expliquer avec des mots, c'est vrai, qu'est-ce que c'est l'amour, tu ne peux pas comprendre avant de le connaître. Là, c'est pareil, et j'ai compris Grotowski ; on ne jouait pas l'amour, ou tel sentiment. On faisait des choses, sur scènes, et les spectateurs ressentaient de l'amour, ou de la tristesse. A Teatr.doc n'y a pas ce sur-jeu avec les oh et les ah qu'il y a au théâtre d'habitude. J'ai compris que c'est ça qui ne me satisfaisait pas dans le théâtre avant. Là on ne joue pas ». Venue s'installer à Moscou après une formation en province, c'est à Teatr.doc qu'elle renoue avec le théâtre. Elle est invitée par le metteur en scène Aglaé Romanovskaya, qui l'avait rencontrée lors d'un festival en Sibérie. Aujourd'hui elle ne songe pas à rentrer dans la troupe d'un théâtre de répertoire, elle attend de voir ce qui viendra. En dehors de Teatr.doc, elle joue dans un spectacle d'entreprise qui lui plaît, car elle y chante, ce qui est une nouvelle expérience.

Denis Yassik après avoir fini l'Ecole-studio du MKhAT est entré dans la troupe du théâtre Pouchkine. Ce qu'il a découvert à Teatr.doc, c'est un travail du personnage très précis, qui, essentiellement, lui a ouvert les portes du cinéma. Repéré dans le spectacle *Tresvii PR*, il amoncelle depuis les castings et les tournages, de plus en plus aux dépens du théâtre. Selon lui, c'est grâce au jeu de l'acteur beaucoup plus réaliste qu'il a appris à Teatr.doc.

C2. L'importance de la relation avec le metteur en scène

La deuxième chose qui compte pour ces comédiens est la qualité de la relation avec le metteur en scène. Beaucoup ont trouvé à Teatr.doc une qualité de relation qu'ils avaient perdue ou qu'ils n'ont jamais trouvée ailleurs.

C'est particulièrement vrai pour Tatiana Maïst et Iulia Voslioublenna, qui, dans le travail sur le spectacle *Les Pommes de la terre*, ont été enthousiasmées par le metteur en scène, Aglaé Romanovskaia. Iulia Voslioublenna m'explique qu'elle a trouvé son metteur en scène, ce qui est le plus important pour un acteur. Tatiana Maïst, très affligée par le départ du théâtre Stanislavski du metteur en scène Mirzoev, m'explique aussi que la rencontre avec Aglaé Romanovskaia a été très forte : « *Voilà le dernier choc disons, dans ma vie, ça a été Aglaé Romanovskaia (...). Quand on a commencé à répéter, ça a été renversant, simplement*

renversant (...). Avec Aglaé c'est très agréable, quand elle crie c'est aussi très rare, très rare. Mais c'est quelqu'un de talentueux. ». Cette rencontre est beaucoup plus importante que celle du théâtre documentaire et de la pièce elle-même : « Non la pièce ne m'a pas tant frappée. Qu'il y a-t-il là ? Quatre femmes qui sont tombées pour certaines raisons en prison, et également ce côté documentaire, c'est tout. Non, ça ne m'a pas frappée comme la rencontre avec elle, avec Aglaé. Comment elle fait, comment elle est. Bien sûr, l'essentiel c'est la rencontre avec Aglaé ».

Les deux actrices ont ainsi énormément apprécié le travail très particulier mené par Aglaé Romanovskaia, mêlant travail du corps et méditation. Iulia Voslioublenna insiste sur la relation de confiance qu'a établie le metteur en scène avec les acteurs, et son attention à la personnalité de chacun : *« Elle te prend en charge. Quand ça ne va pas, ce n'est pas toi mais elle, qu'elle remet en cause ; elle cherche d'autres exercices, en invente de nouveau pour te faire réussir. C'est très important. Avant je n'avais pas confiance en moi, je me disais toujours que je ne faisais pas les bonnes choses, pour ma carrière, pour mon fils. Aglaé m'a dit que j'avais tort. C'est faut cette idée que le temps passe, qu'il n'y a pas assez de temps, qu'on le gâche. Non, le temps est là, nous sommes dedans, il est à nous. C'est formidable cette sensation de ressentir qu'on est dans le temps, qu'il est à nous. Sentir qu'on est ici et maintenant. (...) Elle nous connaît très bien, et elle donne à chacun ce qui lui convient ; on était cinq filles, et chacune on avait notre partie. Elle sait comment on est, elle est très très attentive ».*

Inversement, pour ces comédiennes, leur présence future à Teatr.doc dépend essentiellement des occasions ou non de travailler avec des metteurs en scène qui leur plaisent. Iulia Voslioublenna a ainsi été déçue par le travail avec un autre metteur en scène, dans un autre spectacle de Teatr.doc : *« ce n'est pas du tout comme avec Aglaé. Elle, elle crie tout le temps, elle dirige, et elle croit qu'il n'y a que comme ça qu'on peut diriger. C'est l'école traditionnelle. Si j'étais tombé sur elle avant Aglaé, je serais partie tout de suite, je me serais dit « pouhh ! ce n'est pas pour moi ». Mais après Aglaé, je le prends comme une expérience, je me dis que c'est bien que je sache travailler avec des metteurs en scène comme ça aussi (...) Mais maintenant, elle crie de plus en plus, la plupart des filles n'ont plus envie de venir jouer. Elle n'est pas du tout comme Aglaé, elle est stressée, elle a peur de ne pas y arriver, et elle nous fait passer toute cette angoisse en criant ».*

Tatiana Maïst se réjouit, elle, de la perspective d'un nouveau projet avec Aglaé Romanovskaya : *« Dans notre théâtre, natal disons, le théâtre Stanislavski, je pourrais*

recevoir un rôle, même un épisode. Mais avec un metteur en scène qui m'est... à quoi bon ? Non. Je suis bien plus contente, voilà, du projet avec Aglaé dans ce Teatr.doc ».

C3. Pour la vieille génération, simplement la possibilité de jouer

Tatiana Maist et Diana Morosova, toutes les deux membres de la troupe du théâtre Stanislavski, et âgées respectivement de 50 et 40 ans, connaissent les désavantages de la troupe. Entrées dans le théâtre pendant l'époque soviétique, elles ne sont pas licenciées, mais le nombre de rôle qu'on leur attribue et leur qualité baissent considérablement. Teatr.doc leur offre donc avant tout le moyen de poursuivre un travail artistique riche.

Diana Rakhimova, vit mal ce rejet progressif de la part de son théâtre d'origine : *« C'est-à-dire que certains amis des directeurs ont formé une coterie, et ne laissent personne s'approcher d'eux, particulièrement les gens talentueux, parce qu'il s'est développée une certaine sécheresse artistique. Pour dire vite. Je dis ouvertement ce qui est. Et vu que, là, dans le théâtre, on m'a coupé l'oxygène et qu'il m'est resté très peu de travail [...] j'ai commencé à me chercher artistiquement, à côté. »* En plus de Teatr.doc, elle mène une activité de journaliste pour la rubrique « Dolgajitel » du journal *Argumenty i Fakti*. Cette rubrique consacrée aux événements de la vie quotidienne, lui permet de retrouver ce qu'elle a perdu dans le théâtre, c'est-à-dire de parler des gens, ce qui est pour elle le plus important. C'est aussi ce qu'elle trouve à Teatr.doc, où elle joue dans *Sur ma mère et sur moi*, et où elle espère bien pouvoir travailler sur d'autres projets.

Tatiana Maïst, doyenne de la troupe du Stanislavski, accepte avec d'autant plus de philosophie sa situation dans son théâtre, que Teatr.doc lui apporte beaucoup. Elle joue déjà dans deux spectacles (*Les Pommes de la terre* et *Les Belles*), et un troisième projet l'attend. Elle ne mène pas d'autre activité extérieure : *« Et ici [au théâtre Stanislavski] pour l'instant je n'ai pas de travail. Mais je n'en souffre pas. Je n'y pense déjà pas, je ne me dis pas : « oh, ils ne m'ont encore une fois pas donné de rôle... ». C'est-à-dire que doc, il me donne des forces. Il me donne de la force. Voilà ce projet, Les Belles, il m'en donne aussi, il me donne de l'énergie. Plus loin, de vivre plus loin. Ensuite, tous les jeunes, c'est encore une certaine, une autre énergie. Ils ... d'une certaine façon ils me soutiennent beaucoup, il se passe une certaine... Je suis très heureuse »*

C4. Elena Morosova, un parcours particulier :

Elena Morosova est l'actrice la plus connue qui joue à Teatr.doc. Contrairement à la majorité des parcours précédemment évoqués, qu'il s'agisse des metteurs en scène, des dramaturges ou des acteurs, elle n'a pas rencontré de difficulté, de blocage, de rejet, dans le monde du théâtre institutionnel, où elle a, au contraire, brillamment réussi. Sa présence à Teatr.doc, s'explique donc par une inquiétude constante liée au sens de son rôle de comédienne, inquiétude qui n'a pas trouvé de réponse satisfaisante dans le théâtre institutionnel.

Elena Morosova a toujours eu un parcours un peu original. Elle met en avant son origine campagnarde qui ne l'a pas empêchée de rentrer à l'école-studio du MKhAT. Une fois dans l'école, elle a gardé toujours un rapport distant à l'institution et à son enseignement très traditionnel : *« Et à propos de l'institut, en troisième année, il y avait déjà une situation très triste, car c'est devenu inintéressant. C'est parce que j'avais découvert moi-même Mikhaïl Tchekhov et il a une technique de l'acteur bouleversante. J'avais déjà lu tout Stanislavski dès la première année, mais Stanislavski, c'est comme Dostoïevski, comme Tolstoï. Mais Micha Tchekhov, c'est déjà une sorte de Stanislavski en pratique directe. C'est-à-dire voilà : On peut partir ramasser les groseilles dans les bois, mais on peut tout simplement boire du «mors»¹⁶⁴ aux groseilles. Voilà, Tchekhov, c'est du mors aux groseilles. Et je suis tombée amoureuse de lui. Et j'ai commencé à l'école, pendant nos cours, à demander : « pourquoi vous ne l'enseignez pas, il propose des exercices très intéressants ? ». On a commencé à me taper sur la tête et à me dire : « t'es qui, tu es une étudiante ? C'est tout, alors tu te tais ». ».*

Mais une autre manifestation de ce non conformisme est d'avoir monté avec une camarade de classe Ionesco et Becket : *« Mais avec une fille de mon cours, on a pu faire Ionesco, à deux, seulement deux, on a fait la pièce entière et puis Becket. On a fait dix spectacles, dix. Seulement, oui, dix, dix et c'est tout. Mais c'était une action ».*

Quand elle sort de sa formation, elle refuse de rentrer dans la troupe des théâtres qui la demandent. C'est toujours cette inquiétude sur le sens de sa pratique théâtrale, inquiétude qu'elle exprime de manière très romantique, qui la guide : *« Et quand j'ai terminé l'institut, deux théâtres m'ont demandés ; le MKhAT et le Théâtre sur la Petite Brannoï. Mais je ne suis allée nulle part. Parce que, je ne voulais pas aller là. Tu sais, maintenant je peux sûrement expliquer pourquoi, je me trouve exactement dans la même situation. Nous vivons, notre vie, elle est comme un océan, comme la mer. Sur elle il y a ces vagues, sur elle il y a l'orage ; et*

¹⁶⁴ Jus de groseille traditionnel

quand je commence à me poser moi-même la question pourquoi, tant que je n'y réponds pas, je n'irai pas sur la scène. Parce que sinon, ça n'a pas de sens pour moi. Ça n'en a pas. Je n'en ai pas le droit. Aller sur scène parce que j'y suis habituée, ou bien parce qu'on me paye pour cela, c'est faux. Je ne crois pas en cela. Quand j'étais encore étudiante, je jouais déjà au MKhAT. Pas des rôles principaux bien sûr, quelque chose comme sortir sur scène et dire deux mots, ou un seul. Mais pour moi, à l'intérieur de moi, c'est comme si avait commencé à se détruire ma cathédrale, et ma foi dans le clair et ce que je... enfin ce en quoi je crois. Mon art, dans l'art. Parce que j'ai vu comme les acteurs boivent, j'ai vu combien ils sont cyniques. J'ai vu ce que je n'avais jamais vu, et ce que je ne pouvait pas imaginer. Il y a un film... mais tu penses « bon, c'est du cinéma, cela n'a pas de rapport avec... » Mais dans la réalité c'est encore pire, encore pire. Quand j'ai vu cela, je me suis dit « non, dans un théâtre pareil je n'irai pas travailler ».

Après des expérimentations tout un été avec un comédien américain¹⁶⁵, elle se rapproche du mouvement de la jeune dramaturgie et participe à différentes Lioubimovka, où elle se lie d'amitié avec les futurs membres de Teatr.doc. Elle s'en éloigne bientôt, car elle commence une carrière indépendante très brillante qui lui fera rencontrer les plus grands metteurs en scène : Vladimir Mirzoev, Roman Viktiouk, Aldonine. Elle part en tournées et joue dans différents films. Pourtant, après cette vie mouvementée dans le grand monde du théâtre, elle revient aujourd'hui vers Teatr.doc : *« Je m'étais mise à penser ainsi : « mais comment, voyons, le temps des théâtres de cave est déjà passé ! » Mais je me disais aussi, à l'intérieur de moi, ce temps là ne passera jamais. Parce que la cave, la cave c'est notre vie ».*

Ce retour s'accompagne de la volonté de jouer des choses importantes, sérieuses, volonté qu'elle n'a pas trouvée à satisfaire dans le monde du théâtre institutionnel. Ainsi dit-elle à propos de Teatr.doc : *« Ce sont, tu sais quoi, ce sont des anges. Oui. Parce que s'ils n'étaient pas là, si aujourd'hui je ne les avais pas rencontrés, s'il n'y avait pas eu ce festival de cinéma teatr.doc, je ne peux même pas dire ce qu'il en serait devenu de moi. Parce que voilà. J'ai eu une période d'apathie, et il me semblait que j'étais seule, et que plus personne ne croyait que c'était possible, que l'on puisse faire des choses pour changer, transformer et*

¹⁶⁵ *« Je suis allée à mon institut, pourquoi déjà je ne me souviens plus, et j'ai vu une petite pancarte, écrite à la main, mal en plus, dans un russe approximatif, qui voulait dire : « metteur en scène de théâtre américain, expérimentateur » qu'est-ce que c'est que ça ? donc « veut avec des jeunes artistes de théâtres, expérimenter ».* J'ai appelé tout de suite, et il s'est trouvé que c'était mon homme ; il aime beaucoup Micha Tchekhova, et il a un petit théâtre en Amérique, quelque part aussi dans une cave... Et nous avons passé trois heureux mois d'été à Moscou ».

montrer ce qui te fait mal à l'âme. Parce que voilà aujourd'hui, tous les spectacles dans lesquels je joue, à part Sur ma mère et sur moi, ce sont tous, pour ainsi dire, des comédies. Ce sont des comédies. En général, j'aime la comédie. Je ne parle pas de ces comédies débiles où tu vas sur scène dans le seul but de faire se plier les spectateurs en deux ; mais le rire, comme émotion, le rire c'est beau ; seulement quand il n'y a que cela, encore une fois, c'est disharmonieux. Là où il y a la comédie, il y a aussi la tragédie, et il y a le malheur humain ».

Pour Elena Morosova, ce retour vers Teatr.doc est donc un véritable choix artistique ; elle entend s'y engager plus profondément en créant son propre projet documentaire et en continuant à travailler avec des gens de cette mouvance, et peut-être avec le jeune réalisateur Pavel Rouminov.

Lena Pronina, un exemple d'adéquation.

Tous les acteurs dans le théâtre russe ne sont pas soumis à des remises en question de leur rôle, de leur idée du théâtre, de leurs conceptions esthétiques.

Il s'agit de montrer la position particulière des acteurs qui se retrouvent pour cette raison à Teatr.doc. Il y a certains îlots du théâtre qui poursuivent des recherches théâtrales de grande qualité loin des compromissions du théâtre institutionnel, sans pour autant remettre en question les canons esthétiques et esthétisants.

Léna Pronina est actrice et maître de chant au théâtre de la musique et de la poésie d'Elena Kamburova, au sud de Moscou. Elle joue dans deux spectacles dirigés par le metteur en scène Ivan Popovski, un élève de Piotr Fomenko, très réputé, qui met également en scène à l'Atelier-théâtre de ce dernier et au Nouvel Opéra.

Ce sont des spectacles très esthétiques, à la technique très élaborée ; on est très loin de Teatr.doc. Le metteur en scène me fait d'ailleurs remarquer, quand il apprend mon travail sur Teatr.doc : « oui, ce n'est pas tout fait la même chose ».

Léna Pronina ne vient pas du monde du théâtre, puisqu'elle a été formée au conservatoire en chant. Elle entre quelque peu par hasard dans ce théâtre à son ouverture car la directrice cherche un maître de chant. Depuis elle ne le regrette pas du tout. C'est son univers, la qualité du travail artistique, de la recherche artistique. Il lui semble qu'en art, il faut quand même de l'harmonie, Il n'est pas question de rejeter l'illusion artistique.

On peut voir que pour une telle personne, Teatr.doc a peu de sens. Son rêve est d'entrer dans la troupe de Fomenko, avec qui elle a de nombreux contacts. Mais elle ne sait pas si elle le fera un jour, car elle sent tout de même que sa place est ici, au théâtre d'Elena Kamburova.

D. Les gens de théâtre en dehors du circuit institutionnel:

Se retrouvent aussi à Teatr.doc plusieurs personnes qui ont une formation théâtrale qui n'est pas institutionnelle. Le cloisonnement du monde du théâtre, les a empêchés de mener

une pratique théâtrale dans le système institutionnel. Teatr.doc est alors pour eux l'occasion de faire du théâtre, et de se réaliser artistiquement.

Nous verrons ici notamment la trajectoire de Sergueï Pestrikov (ingénieur lumière dans de nombreux spectacles notamment dans *Les Pommes de la terre* et acteur- metteur en scène dans *La guerre des moldaves*) et Rousslan Malikov (metteur en scène de *La guerre des moldave*, auteur et metteur en scène de *La grande Bouffe*)

D1. Une formation qui n'est pas classique

« *J'ai une formation qui n'est pas tout à fait convenable pour faire du théâtre professionnel...* » commence Serguei Pestrikov. Il vient en effet d'une ville ouvrière du Nord, où il a fait une formation de metteur en scène pour théâtre amateur (après avoir échoué quatre fois à l'institut d'acteur). Tout en travaillant à l'usine (Il a une formation en électrotechnique), il réalisait des mises en scène de théâtre dans le palais de la culture municipal (Il s'agit d'une conception particulière à la société soviétique, où les ouvriers pouvaient se livrer en amateur en dehors des heures de travail, à des activités culturelles. Ces palais de la culture ont disparu, mais les filières de formations sont restées et se transforment lentement). Serguei Pestrikov est plus tard venu à Moscou où il a continué à pratiquer le théâtre avec une petite troupe amateur tout en travaillant sur les marchés. Il est alors entré à l'Université de la culture de Moscou dans la section metteur en scène de théâtre amateur.

Rousslan Malikov a également reçu une formation technique d'électronicien à Leningrad. Après trois ans de formation en mathématique à l'université de Toula, il est parti à Moscou pour échapper au service militaire, et entrer à l'université juridique. Au bout d'un an, comprenant que cela ne l'intéressait pas (« *car certainement je n'aurais pas eu d'autre motivation que celle de l'argent !* »), et sur les conseils d'amis, il entre à la faculté d'acteurs du VGIK, l'école de cinéma de Moscou. Il y passe un an avant d'entrer en 1994 à l'université de la culture, dans le département de mise en scène. Rousslan Malikov met en avant l'intérêt de cette formation qui était séparée de l'université. Les étudiants disposaient d'un espace scénique dans le centre culturel du MGU où ils passaient l'essentiel de leur temps. Participaient également à leur formation de très bons professeurs, jeunes diplômés du BGIK ou du GITIS qui venaient compléter leur salaire. A la fin de sa formation il travaillera deux ans dans le théâtre étudiant du MGU

D2. Un travail éloigné du théâtre

Cette formation en dehors des écoles de théâtre reconnues ne leur a pas permis de travailler dans le théâtre institutionnel. Serguei Pestrikov a beaucoup travaillé dans des émissions de télévision et il travaille aujourd'hui comme manager dans une firme de production de cinéma et de téléfilms. Rousslan Malikov qui a aussi travaillé dans des émissions télévisées (en témoigne le spectacle *La grande Bouffe*), travaille aujourd'hui essentiellement comme animateur : *« je vis...difficilement (rires). Je travaille... je profite en réalité de toutes les possibilités qui s'offrent dans l'industrie du divertissement. Dans les soirées d'entreprise, je travaille comme animateur, ou j'anime des anniversaires, des mariages, des présentations. Je travaille comme animateur sur des expositions, etc. »*.

C'est semble-t-il toute une génération à laquelle il se sent appartenir qui se trouve dans cette situation, à cause de la fermeture du champ artistique : Rousslan Malikov a justement le projet de faire un prochain spectacle sur ces « managers de sphère moyenne », que sont devenus bon nombre de personnes ayant au départ une formation artistique. En désignant une de ses amies : *« Voilà quelqu'un qui est en principe, par sa formation quelqu'un de créateur, une actrice ou metteur en scène, ... et la vie la fait travailler dans ce bureau qui vend des réclames.... »* Cette aspiration à la création théâtrale qui se trouve contrée par la fermeture du milieu du théâtre institutionnel, va trouver un exutoire à Teatr.doc. Pour ces personnes, la possibilité de participer à un véritable travail artistique est une aubaine inespérée.

Rousslan Malikov le décrit très bien : *« Bien sûr en premier lieu ça me donne la possibilité de travailler, Teatr.doc ; travailler dans le sens de monter des projets artistiques, de se réaliser personnellement sur le plan artistique. Bien sûr, tu travailles là où on t'ouvre des possibilités, où on te fait confiance, et on te permet de travailler. Cela, c'est ce qui me semble essentiel parce que je ne peux pas aussi librement aller, je ne sais pas, disons au MKhAT et dire : « je veux travailler », et me mettre à travailler. Evidemment là-bas il y aura de nombreux obstacles, quelques péripéties encore »*. Teatr.doc lui a ainsi permis de monter le spectacle *La grande Bouffe*, écrit et réalisé avec Alexandre Vakhtanov et Tatiana Kapylova, tous les deux issus de la même formation, et ayant travaillé dans le même talk show.

Aujourd'hui il travaille beaucoup en partenariat avec Mikhaïl Ougarov : après avoir réalisé ensemble la mise en scène du spectacle *La guerre des moldaves*, ils travaillent sur *Septembre.doc*. Rousslan Malikov participe également à la vie du théâtre en général et à

beaucoup d'autres projets plus ou moins rattachés à Teatr.doc, comme Kabaré.doc. En-dehors de Teatr.doc, il est amené aussi en partenariat avec Mikhaïl Ougarov à participer à la pièce *Transfert* (du dramaturge Maxime Kourotchikine) au centre Kazantsev.

C'est également la possibilité de travailler dans de vrais projets artistiques que souligne Sergueï Pestrikov. Cette qualité artistique du travail, il a pu la trouver même dans la tâche technique d'ingénieur lumière qu'il a d'abord assuré à Teatr.doc, comme il le raconte plus haut à propos du travail avec Aglae Romanovskaya sur *Les Pommes de la terre*¹⁶⁶. Mais c'est ensuite également comme metteur en scène puis acteur que Sergueï Pestrikov participe au spectacle *La guerre des moldaves* : « *J'ai pendant quatre ans essayé d'entrer comme acteur à l'institut théâtral sans y arriver, et la possibilité de participer à des mises en scènes sérieuses, comme je considère le spectacle la guerre des moldaves, et de travailler avec des gens comme Mikhaïl Ougarov, cela m'a énormément enrichi, disons (...) La possibilité de jouer dans ce spectacle, de participer à des festivals de théâtre, cela m'a énormément apporté. ...en terme de développement professionnel. Sans comparaisons. je suis très reconnaissant à Mikhaïl Ougarov de m'avoir invité à participer à ce spectacle* ».

Plus que la seule participation aux spectacles, ce que Teatr.doc apporte à Sergueï Pestrikov, c'est aussi la fréquentation d'un milieu bouillonnant à l'occasion des différentes manifestations proches de Teatr.doc, comme les festivals Lioubimovka, Nouveau Drame, ainsi que le lancement d'autres projets créatifs : Sergueï Pestrikov a ainsi pu s'essayer à l'écriture d'une pièce documentaire en partenariat avec la dramaturge Elena Issaeva, *Le sexe par téléphone*, et même l'écriture d'une pièce personnelle, *Voïnouchka*.

Si Rousslan Malikov investit le maximum de son temps dans le théâtre, en cherchant à développer ses projets artistiques (c'est une progression dans le milieu du théâtre qui l'intéresse), Sergueï Pestrikov a, lui, de moins en moins de temps à cause de son autre profession. De plus, les possibilités qu'il pourrait trouver en tant qu'ingénieur lumière dans des structures autres que Teatr.doc ne l'intéressent pas, car il n'y voit ni travail créatif ni développement personnel.

E. Les artistes venus d'autres champs :

¹⁶⁶ Cf. chapitre 4, B1.

Plusieurs personnes se retrouvant à Teatr.doc viennent du cinéma, parce qu'ils n'y ont pas trouvé de succès. Devant le manque de possibilités de se réaliser, ils se sont tournés vers le théâtre. C'est le cas par exemple d'Olga Darfi (auteur et metteur en scène de *Tresvii PR*) et de Galina Sinkina (auteur, acteur et metteur en scène de *Crime de passion*, actrice dans *Tresvii PR* et dans *Septembre.doc*, aide à la mise en scène de *Les Belles*) toutes deux diplômées du VGIK.

Le manque de possibilités offertes par une industrie du cinéma en mal de débouchés les a forcé à chercher d'autres espaces de création. Olga Darfi explique ainsi : « *Quand j'ai fini le VGIK par exemple, il n'y avait pratiquement pas de distribution ; ensuite est apparu un cinéma que les spectateurs se sont mis à regarder. Toute l'industrie du cinéma est orientée vers un format commercial, c'est-à-dire un genre de cinéma, qu'on considère que les spectateurs aiment, et qui rapportent des profits aux producteurs. Et à cause de cela ils ne produisent que des projets commerciaux. Mais en ce qui concerne un cinéma expérimental, d'auteur, les studios ne veulent pas risquer de l'argent, leur responsabilité, et simplement ils ne les produisent pas* ». C'est le format du théâtre, plus limité et exigeant moins d'argent, qui va lui permettre de réaliser ses projets. Pour cela, la structure libre de Teatr.doc, sans contrôle de producteurs, s'est avérée adéquate : « *Et si d'une certaine manière, je travaille au théâtre, la seule et unique raison, c'est parce que simplement on ne peut pas faire cela au cinéma. Voilà. Et c'est tout. Ce n'est pas comme si j'aimais beaucoup le théâtre, c'est simplement que c'est plus facile à faire au théâtre, parce que là... il y a besoin de moins d'argent, il y a moins de contrôle* »

Là encore, pour Olga Darfi, le travail à Teatr.doc lui ouvre aujourd'hui des portes vers le théâtre institutionnel ; elle monte ainsi dans la filiale du Théâtre Mayakovski la pièce *Les monologues du vagin*. Elle reconnaît que le format est plus « *commercial* » que Teatr.doc, mais elle met en avant le côté militant de la pièce. Néanmoins elle compte plus sur le récent redéploiement de l'industrie cinématographique pour s'affirmer comme réalisatrice de cinéma, ce qu'elle est toujours restée selon elle : « *Parce que tout de même le cinéma russe commence à gagner de l'argent, oui. Ils tournent même des sortes de blockbusters de l'industrie russe. Bien sûr en réalité il y a là peu de choses intéressantes (...). Et peut-être, oui, j'espère que les studios aussi vont commencer à laisser passer des projets de format expérimental. En principe le tournage de tels projets a déjà commencé, mais les problèmes arrivent au niveau de la diffusion* ».

Galina Sinkina s'était, elle, personnellement intéressée au théâtre avant de connaître Teatr.doc. Après avoir fini l'école de cinéma, elle a ainsi suivi une seconde formation par stages au GITIS. Elle s'est ensuite occupée de théâtre en aidant de jeunes candidats à préparer le concours du GITIS. C'est donc aussi la possibilité de réaliser des projets théâtraux conséquents que lui a donnée Teatr.doc : *« c'est simplement la possibilité de faire quelque chose. Quand Doc est apparu, j'avais déjà 32 ans. Et 32 ans sans avoir rien pu faire ; à cet âge là tu peux commencer à arrêter de vouloir. Et te dire, voilà tant pis, je ne ferais rien... - Il n'y avait pas d'autres espaces ? - Non. Ailleurs, tu tombes sur des têtes de cochons et on ne te laisse pas passer »*.

A travers tous ces parcours, on peut voir la diversité étonnante des personnes présentes à Teatr.doc. Mais quelle que soit leur origine, leur formation, leur profession, ils sont pris la plupart du temps dans des questionnements sur le sens de leur pratique artistique, questionnements intimement liés aux problèmes rencontrés face au monde du théâtre institutionnel. Teatr.doc leur offre alors un espace de compensation, de recherche et de repositionnement. Certains vont rester, d'autres seulement rebondir vers d'autres horizons. L'impact de Teatr.doc sur l'ensemble du monde théâtral voir culturel, est à ce niveau très frappant.

Conclusion

A début de mon enquête, j'étais partie de la vision de Teatr.doc comme d'une petite structure alternative qui, si elle rassemblait peut-être certains traits de constitution d'un micro-monde de l'art autonome, restait un dispositif fragile en marge du monde du théâtre. Je soupçonnais cette fragilité étant donné la contradiction entre les deux objectifs présents dès le début du projet : explorer et dévoiler la réalité sociale de la Russie contemporaine tout en menant des recherches esthétiques pour transformer la pratique théâtrale. Je pensais que le projet social et politique de Teatr.doc suffisait à le marginaliser vis-à-vis du monde du théâtre, tandis que ses recherches esthétiques risquaient d'affaiblir la portée sociale à laquelle pouvait prétendre le théâtre documentaire. L'apparition aberrante de cet « ovni » et sa survie jusqu'alors, s'expliquaient par les bouleversements que connaissaient aujourd'hui autant la société russe que le monde du théâtre. Dans la durée, deux avenir s'ouvraient donc à lui : soit sa progressive institutionnalisation en même temps que celle de la nouvelle dramaturgie, qui amènerait à l'abandon progressif de son projet politique et donc de sa spécificité, soit son repli sur une posture militante de dénonciation et sa disparition progressive en tant que pôle d'inventivité théâtrale, une fois la vague d'enthousiasme et l'effet de mode retombés.

Or ce que j'ai découvert dans mon enquête, c'est la solidité bien plus grande de Teatr.doc, qui a réussi à créer un micro-monde de l'art, tout en restant ancré au cœur des problématiques du monde du théâtre et même plus généralement du monde culturel russe. Loin d'être une petite structure marginale, il est un centre dynamique, qui promeut des conventions esthétiques nouvelles, pour le monde du théâtre mais aussi pour le monde de l'art en général, alliant recherche esthétique et ancrage social, fédérant dans son action des personnes venues de champs très différents, et cela de manière originale. « Doc » est un concept qui contamine peu à peu toutes les sphères autour de lui.

Selon la définition dont nous étions partis pour évaluer la création d'un monde de l'art, « *Un Monde de l'art est né quand il rassemble des personnes qui n'avaient jamais coopéré auparavant, et qui produisent un art fondé sur des conventions inconnues jusque-là ou utilisées à des fins nouvelles* »¹⁶⁷, on peut dire que Teatr.doc a bien réussi cet objectif.

¹⁶⁷ BECKER [1988], p. 310.

On le remarque au niveau de l'utilisation de nouvelles conventions, dans l'écriture des pièces, qui s'appuie sur la technique Verbatim, et dans la production des spectacles (mise en scène et jeu de l'acteur). Même si le théâtre documentaire est encore récent et les conventions ne sont pas encore fixées, certaines pourtant déjà ont été appropriée par le public : l'utilisation de l'argot, un jeu naturel et une mise en scène dénudée. Ni l'utilisation de l'argot, ni la vue d'acteurs assis sur des chaises tout au long d'un spectacle, n'étonnent plus les spectateurs assidus, quand les spectateurs du théâtre institutionnel ne comprendraient pas.

Pour construire cet ensemble original de conventions, Teatr.doc s'est appuyé sur certaines conventions empruntées à la tradition, d'autres sont courantes dans le milieu de la nouvelle dramaturgie, d'autres enfin ont été inventées et sont propres à Teatr.doc.

Doc a fait un travail impressionnant de construction collective d'une nouvelle esthétique qui vient appuyer et justifier – légitimer – la création de pièces documentaires. Ce travail collectif est assuré par l'abondance du débat présent à Teatr.doc : débats autour des lectures de pièces, au moment des présentations de nouvelles pièces, mais aussi exprimés dans tous ses prospectus ; présents aussi dans tous les autres forums qui mêlent gens du théâtre, public et agents du système théâtral institutionnel.

Cette esthétique s'appuie sur des idées clefs : un art proche de la réalité, une attention au social, un art qui ne s'enferme pas dans une illusion esthétisante, tourné vers un autre monde de l'harmonie. C'est un art qui reste dans la rue, et qui en cela peut-être très fortement militant. L'art doit quitter la route prise depuis la fin du régime, qui l'éloigne de toute implication sociale ou politique. Il doit rejoindre la société russe et marcher avec elle ; Cette esthétique n'est pas dirigée uniquement envers le théâtre, comme le prouve l'intérêt développé par Teatr.doc pour le cinéma. Elle a vocation à rallier tous les domaines artistiques qui s'y retrouvent. Elle contient justement une critique des séparations académiques entre les arts. L'art doit utiliser les matériaux et les supports, les techniques qui l'éloignent le moins possible de la réalité sociale, afin que le filtre ne soit pas déformant.

Au-delà de l'invention de conventions esthétiques nouvelles, Teatr.doc a réussi de manière frappante à transformer les conventions de production, en bouleversant la distribution du travail artistique. Il dépasse les frontières académiques entre les tâches de dramaturges, metteurs en scène et acteurs, élargissant le faisceau de tâches qui incombent à chacun. La plupart des participants prennent les trois rôles à la fois, parfois dans un même spectacle, si bien que ces distinctions perdent tout leur sens. Plus généralement, c'est la distinction

classique entre « artiste » et « personnel de renfort » qui est abolie. L'artiste doit assurer toutes les tâches que demande son spectacle, il n'y en a point qui ne soit pas nobles. Quelles qu'elles soient, ceux qui les assurent, sont aussi utiles au spectacle que les autres. Il n'y a pas de meilleure affirmation qu'une œuvre d'art est une production collective.

Nouvelle esthétique et organisation collective des tâches démocratiquement fusionnées, s'accompagnent d'une histoire reconstruite, rêvée, qui justifie l'entreprise, et à laquelle tous les membres du groupe peuvent se rallier. L'histoire aujourd'hui mythique de la naissance de Teatr.doc et les hauts faits des uns et des autres, participent à cimenter une communauté originale et à légitimer la dynamique de son projet.

Le quatrième élément remarquable est la constitution d'un réseau de coopération autour de Teatr.doc. Son projet, qui aurait pu être très marginal, a rassemblé autour de lui des personnes venues de tous les horizons du champ artistique et qui n'avaient jamais coopéré auparavant. Ce ne sont pas quelques dramaturges marginaux qui ont rassemblé des acteurs déchus pour monter leur projet. Dans un même spectacle comme *Les belles*, jouent des acteurs issus de troupes de différents théâtres de répertoire, des amateurs (un professeur d'économie et une négociante en vin), et une star du streep-tease (Tarzan)! Dans le même théâtre jouent Serguei Pestrikov, électrotechnicien venu d'une ville ouvrière qui a une formation de théâtre amateur, et l'actrice Elena Morosova qui a joué sous la direction des plus grands metteurs en scène et tourné dans de nombreux films ! Il est encore remarquable que des réalisateurs de cinéma, des étudiants, des musiciens, des acteurs de différents âges et différents statuts, des dramaturges, des metteurs en scène, coopèrent pour produire ensemble des spectacles documentaires !

Cinquième élément, Teatr.doc a réussi à s'attacher un public particulier, qui mêle jeunes étudiants, qui en dehors de Teatr.doc ne fréquentent pas le théâtre (sauf parfois des lieux également liés à la nouvelle dramaturgie), des gens de théâtre plutôt jeunes, des gens de théâtres plus âgés pris dans une remise en cause du monde théâtral institutionnel. Ce public s'élargit avec l'orientation nouvelle vers le cinéma, qui va faire se rejoindre des personnes qui auparavant ne fréquentait pas les mêmes lieux ; depuis le festival kinoteatr.doc, il n'est pas rare de voir venir assister, aux spectacles de Teatr.doc, des réalisateurs de cinéma qui se sont mis à s'intéresser à ses productions. Il a trouvé sa place dans le monde du théâtre contemporain, et il se trouve au centre du débat. Il a une critique qui lui est acquise et une

notoriété qui s'établit à la dimension de l'Europe, ses pièces ou ses productions sont montées aussi bien en France qu'en Allemagne à l'occasion de différents festivals.

L'arrivée de personnes très différents qui viennent participer aux spectacles de Teatr.doc, aurait pu menacer l'unité de son projet. L'effet de mode dont bénéficie Teatr.doc et sa reconnaissance attirant des gens espérant se « faire une situation », pour pouvoir ensuite progresser dans le monde du théâtre, mais aussi tous les gens qui viennent avec d'autres idées, aurait pu mettre en cause son projet propre, affaiblir son positionnement militant et en faire un lieu de passage aux configurations opportunistes. C'est peut-être la structure très souple de Teatr.doc, qui lui a permis d'« absorber » ces personnes différentes, sans en souffrir quant à la lisibilité de son projet et de ses objectifs. C'est aussi le travail abondant de production d'idées et de nouvelles conventions esthétiques grâce aux débats avec l'ensemble des membres du théâtre qui a pu permettre d'harmoniser et de fondre les énergies, les cultures et les positionnements d'origine si divers. Cette structure hybride entre le free-lance et la troupe classique donne toute sa dynamique au projet.

Bien que l'aventure de Teatr.doc soit très liée à la révolution de la nouvelle dramaturgie, il a réussi à ne pas y disparaître et à conserver toute la singularité de son projet. L'institutionnalisation ne semble ainsi pas le menacer. C'est l'originalité de son fonctionnement, toujours ouvert à des personnes extérieures à l'institution théâtrale, sa promotion de l'amateurisme, ses objectifs militants, son exigence de qualité qui fondent son identité et son dynamisme. Cette grande dynamique qui caractérise Teatr.doc, trois ans après sa création, semble confirmer sa réussite dans la création d'un micro-monde de l'Art. Elle est également un bon présage sur la pérennité du projet à long terme. Abondance des projets de pièces, des projets de spectacles, et abondance des personnes prêtes à coopérer et à donner leur énergie pour leur réalisation. Teatr.doc, de plus, est loin d'être figé, et il semble prêt à se transformer toujours pour faire évoluer son projet : son attirance vers le cinéma risque en effet de le faire changer d'envergure et de niveau. Théâtre, cinéma, littérature, cabaret, la particule « doc » semble prête à conquérir peu à peu tous les champs de l'art.

L'analyse de Becker en termes de monde de l'art nous a permis de mettre en évidence la construction de ces réseaux dynamiques de coopération en interactions constantes avec leur environnement et qui participent à la reconfiguration du champ théâtral et du monde culturel

russe; nous avons vu comment s'est développée une dynamique pérenne autour de ce petit monde de l'art et son impact sur les univers proches de la création culturelle.

Nous avons montré comment Teatr.doc n'est pas seulement un reflet de la crise sociale et politique que traverse la société russe, ni un effet de la crise institutionnelle d'un champ théâtral, marqué, encore dans la période récente, à la fois par la lourdeur de son institutionnalisation, le formalisme de conventions fixées au début du précédent siècle. Teatr.doc n'est ni le produit d'un contexte, ni un arrangement transitoire dans la recomposition d'un champ ; Teatr.doc est un noyau artistique actif qui produit des effets de reconfiguration pérennes tout en se laissant difficilement modéliser. H Becker, nous a fourni les outils d'analyse qui nous ont permis d'embrasser dans toute sa complexité le fait social multidimensionnel qu'il constitue.

Bibliographie

Sociologie de l'art et des professions artistiques :

- BECKER, H. S., [1963], *Outsiders*, études de sociologie de la déviance, éd. A. M. Métailié, Paris, (1985).
- BECKER, H. S., [1988], *les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris.
- BECKER, H. S., [2002], « Les Lieux du jazz », *Sociologie et société*, vol. 34, n°2 : « Les territoires de l'art ».
- BOURDIEU, P., [1979], *La Reproduction*, Les éditions de minuit, Paris.
- BOURDIEU, P., [1980], *Questions de sociologie*, Les éditions de minuit, Paris.
- DE VERDALLE, A.-L., [2003], *La transtion théâtrale en Allemagne de l'Est : transformations des modes de régulation théâtrale et parcours professionnels des gens de théâtre*, thèses pour le doctorat de Sociologie, ENS Cachan département Sciences sociales/GAPP.
- DUVIGNAUD, J., [1965], *Sociologie du Théâtre, essai sur les ombres collectives*, bibliothèque de sociologie contemporaine, PUF, 1965.
- EDELMAN, B., HEINICH, N., [2002], *L'art en conflits, L'oeuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, armillaire, La Découverte.
- GOFFMAN, E., [1974a], *Les cadres de l'expérience*, les éditions de minuit, Paris, le sens commun, (1991).
- GOFFMAN, E., [1974b], *Les rites d'interaction*, les éditions de minuit, le sens commun.
- HEINICH, N., [2001], *La sociologie de l'art*, repères, La Découverte.
- HEINICH, N., [1998], *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paradoxe, Editions de minuit.
- MENGER, P.-M., [1998], *la Profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, DEP, Ministère de la culture/La Documentation française.
- MENGER, P.-M., [2002], *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, la république des idées, Seuil.
- MERCKLE, P., [2004], *Sociologie des réseaux sociaux*, Repères, La Découverte, 2004

Sur le théâtre :

- AUTANT-MATHIEU, M.-C., PICON-VALLIN, B., IVANOV, V. et M., LEPINOIS, [1994], « Le théâtre russe aujourd'hui », *Théâtre/Public*, n°116.
- AUTANT-MATHIEU, M.-C., [1997a], « Russie, années 90 », *Théâtre/public* n°133.
- AUTANT-MATHIEU, M.-C., [1997b], Préface à *Théâtre russe contemporain*, Actes Sud-Papiers.
- BANU, G., [1997], « Le théâtre du pouvoir extrême », in PICON-VALLIN, B., 1997, *Lioubimov, la Taganka*, collectif, Arts du Spectacle, éd. CNRS, p. 17-30.
- BEUMERS, B., [1994], « La politique contre l'art à la Taganka (1964-1994) », in PICON-VALLIN, B., [1997], *Lioubimov, la Taganka*, collectif, Arts du Spectacle, éd. CNRS, p.63-95.
- CHAIGNEAU, A., [2004], « A THEOREM : Théâtres de l'Est et de l'Ouest, Rencontres Européennes du Millénaire », *Regard sur l'Est*, dossier n°35, « Réseaux culturels Est-Ouest ».
- CHOMENTOWSKI, G., [2004], « Aperçu du cinéma russe contemporain », *Regard sur l'Est*, dossier n°35, « Réseaux culturels Est-Ouest ».

- CRAMESNIL, J., [2004], *La Cartoucherie une aventure théâtrale*, Editions de l'Amandier/Théâtre.
- DAVIDOVA, M., [2005], *Konets Teatral'noy Epokhi*, la Masque d'or, Moscou.
- GREMINA, E., [2004], *Dokumental'nyi teatr. piessy, [teatr.doc]*, Tri kvadrata, Moscou.
- MOGUILEVSKAIA, T., [2000], *Envie de nouvelles dramaturgies, émergence d'une génération nouvelle de dramaturges en Russie*, Mémoire de DEA soutenue à Paris III Sorbonne nouvelle, institut d'études théâtrales, avec J.-P. Sarrazac.
- MOGUILEVSKAIA, T., MOREL, G., [2003], « Parole donnée au nouveau théâtre russe », *Ubu Scènes d'Europe*, n°29 Octobre 2003.
- PICON, S., [2005], « Russie », in « La formation des comédiens en Europe centrale et orientale », *Ubu Scènes d'Europe*, n°35/36, p91-98.
- PICON-VALLIN, B., [1997], *Lioubimov, la Taganka*, collectif, Arts du Spectacle, éd. CNRS.
- PICON-VALLIN, B., [2000], « Résister en dépit de tout, Laboratoire russe pour un théâtre public », *Le Monde diplomatique*, juillet 2000, p.29.
- POITRASSON, V., [1999], « Etat des lieux du théâtre russe contemporain », *Regard sur l'Est*, « La Russie ne relève pas de la raison », dossier n°15.
- STANISLAVSKI, C., [1963], *La formation de l'acteur*, Editions Payot.
- Les conférences d'une saison russe*, Actes Sud - Papiers, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 1995.
- WECK, N., [2004], « Cinéma : l'argent ne fait pas le bonheur... Mais il y contribue ! », *Regard sur l'Est*, dossier n°35, « Réseaux culturels Est-Ouest ».

Annexes

1. Liste des entretiens

Entretien avec Alla Khokhrina

Mécène de teatr.doc

Entretien avec Léna Morozova

Actrice dans Sur ma mère et sur moi, le Premier homme, Journal d'une Eve boueuse

Interview non enregistré avec Vladimir Zabalouev

Auteur (un des deux) de Les belles.

Discussion avec Patrice Kamara

Acteur amateur dans les Belles, économiste.

Court entretien (après répète) avec Stanislav Goubine

Ingénieur lumière et acteur amateur dans deux Les Belles et Aliocha le garçon de CM2

Court entretien (après répétition) avec Olga Lissak

Actrice dans Tresvii PR, Aliocha le garçon de CM2, metteur en scène de Les belles

Discussion avec Léna Kossitchkina

Sympathisante de teatr.doc, mime

Court entretien (sur rendez-vous mais dans le hall de teatr.doc) avec Georg Jenö

Metteur en scène entre autres de Norway Today

Entretien avec Tatiana Maïst

Actrice dans Les Belles et dans Les Pommes de la terre

Entretien avec Sergueï Pestrikov

Ingénieur lumières, acteur et metteur en scène amateur dans La guerre des moldaves...participe à d'autres projets comme auteur ou aide auteur.

Entretien avec Elena Issaeva

Dramaturge, auteur de Aliocha le garçon de CM2 et de Sur ma mère et sur moi

Entretien avec Elena Gremina

Dramaturge, directrice-fondatrice de Teatr.doc

Entretien avec Rousslan Malikov

Co-auteur et metteur en scène de La grande bouffe, co-metteur en scène de La guerre des moldaves pour la boîte en carton

Entretien avec Olga Darfi

Auteur et metteur en scène de Trezvyi PR

Court entretien (problème de temps et de questions) avec Ivan Viripaev

Auteur et acteur d'Oxygène et de Bitie n°2, fondateur

Discussion avec Ioulia Voslioublenna

Actrice dans Les Pommes de la terre, Les Belles, et bientôt Anorexie.

Entretien avec Diana Rakhimova

Actrice dans Sur ma mère et sur moi

Entretien avec Ekatérina Narchi

Dramaturge de Les pommes de la terre

Court entretien (après répétition) avec Denis Iassik

Acteur dans Tresvii PR, Les Belles

Entretien avec Galina Sinkina

Dramaturge, actrice et metteur en scène de Crimes de passion

Metteur en scène de Aliocha le garçon de CM2

Actrice dans Tresvii PR

Entretien avec Mikhaïl Ougarov

Directeur artistique de Teatr.doc

Co-metteur en scène de La guerre des moldaves et de Septembre.doc

2. Liste des spectacles évoqués dans le travail :

La guerre des moldaves pour la boîte en carton

2003

Des moldaves qui vivent dans des cartons sur un marché de Moscou. Un en tue trois autres.
mode d'écriture de la pièce : écriture d'un livret à partir d'une histoire racontée par officier de police. Puis improvisation des acteurs qui mêlent histoire récoltées sur les marchés de Moscou et histoires personnelles.

Dramaturge : Alexandre Rodionov

Metteurs en scène : Mikhaïl Ougarov, Rousslan Malikov (Sergueï Pestrikov : se mêle ensuite aux acteurs)

8 personnages (mais jamais plus de sept sur scène)

Tresvyi PR

2003

deux dramaturges luttent pour faire des entretiens avec des politechnologues qui ne parlent qu'en langue de bois.

A partir de 15 entretiens réalisés avec des politechnologues, recomposé.

Dramaturge et metteur en scène : Olga Darfi (Ekaterina Narchi participe au début du projet)

Acteurs : Galina Sinkina, Olga Lyssak, Denis Yassik, Oleg oulianov-Levine, Alexandre

Matrossov, Dmitri Goldman.

6 personnes sur scène

La Grande Bouffe

2002 ?

les coulisses de la fabrique d'un talk show télévisé.

Enregistrement clandestins dans un studio de télé, de leurs collègues. Recomposé.

Dramaturges et metteurs en scène : Alexandre Vartanov, Rousslan malikov, Tatiana Kopylova.

Particularité : spectacle très violent, plein d'émotion, interdit aux moins de 18 ans, argot, sexe, violence, très apprécié. Ne joue presque plus : dernières représentations début juin 2005.

Acteurs : Sergueï Chevtchenko, Inna Sterligova, Sergueï Pestrikov, Viktor Kostrovski, Alexei Savine, Samir Rzaev, Alexandre Ouserdine, Alexandre Nikitine, Tatiana Kopylova, Inga Smetanina, Ioulia Telipman.

Les Pommes de la terre

2004

pièce poème, sur le rapport de femmes prisonnières à leur mère.

entretiens avec des femmes de la prison de régime dur de la région d'Orel.

Dramaturge : Ekaterina Narchi

Metteur en scène : Aglae Romanovskaia

Actrices : Tataian Maist, Ioulia Voslioublenna, Anna Zinoveva, Alissa Estrina

Particularité : travaille de mise en scène et de l'acteur très particulier mené par Aglae Romanovskaia, travail du corps, de l'espace, danse, mais plutôt mal reçu par le public russe.
4 personnes sur scène

Crimes de passion

2002 ?

Une dramaturge discute avec des femmes emprisonnées pour avoir tué leurs amants. elle-même demande conseil pour une vengeance personnelle. Notamment sur la fascination de la dramaturge pour les personnages qu'elle rencontre.

Entretiens très personnels et continus avec des femmes de la prison de régime dur de la région d'Orel.

Dramaturge et metteur en scène (et actrice) : Galina Sinkina.

Actrices : Svetlana Pavlova, Milena Milena Tskhovreba.

3 personnes sur scène, le plus souvent deux.

Aliocha le garçon de CM2

Sur les premiers sentiments les plus lumineux, qui ont une influence sur la vie plus tard : Une jeune fille de 17 ans timide rencontre en vacance un garçon de 13 ans qui lui donne confiance en elle. Ils ne se revoient pas, mais 20 ans plus tard, son souvenir lui donne la force de continuer à vivre.

Souvenirs personnels retraduits.

Dramaturge : Elena Issaeva

Metteur en scène : Galina Sinkina

Acteurs : Danila Steklov, Ilia Poliakov, Svetlana Pavlova, Olga Lyssak, Stanislav Goubine.

5 personnages, mais jamais plus de trois sur scène.

Lauréat du prix de la jeunesse « Triomphe ».

Sur ma mère et sur moi

2003

Les discussions d'une mère et de sa fille tout au long de la vie de celle-ci.

Souvenirs de la dramaturge qui retranscrits les discussions avec sa mère.

Dramaturge : Elena Issaeva

Actrice et « metteurs en scène » : Elena Morosova et Diana Rakhimova.

2 personnages sur scène.

Particularité : format très particulier, puisque reste presque sous la forme d'une lecture : les deux actrices, assises à une table, discutent.

Le premier homme

2002

Les relations incestueuses entre filles et pères

15 entretiens avec de jeunes femmes.

Dramaturge : Elena Issaeva

Peintre : Tatiana Spassolomiskaya

Actrices : Elena Morosova, Elena Tchekmazova, Anastassia Tarassova.

Les Belles

2004

première : 2005

De belles femmes parlent de la façon dont elles vivent leur beauté : ça n'est en fait pas facile.

18 entretiens avec des femmes de 18 à 38 ans.

Dramaturges : Vladimir Zolobuyev et Alexeï Zensinov

Metteur en scène : Olga Lyssak

Acteurs : Tatiana Maist, Olga Spineli/Larissa Chatilo, Maria Kivva, Svetlana

Svibilskaia/Milena Tskhovreba/Galina Sinkina, Olga Lyssak/Oksana Sankova, Alexandre

Sinioukov/Denis Yassik, Patrice Kamara/Sergueï Gloucho (Tarsan)/Ilia Barabanov.

8 personnages sur scène.

Oxygène

2002

pièce non documentaire

dramaturge : Ivan Viripaiev

mise en scène : Viktor Ryjakov

acteurs : Ivan Viripaiev, Arina Marakoulina

2 personnages sur scène.

Participe et remporte plusieurs festivals : « Le Masque d'Or » en 2004 comme « Novation », Pologne, Grand prix du festival « Contact » de Torun, « Nouveau Drame » 2003, prix du meilleur spectacle.

Existence n°2

2005

pièce écrite à partir du texte d'Antonina Velikanova, soignée en hôpital psychiatrique pour schizophrénie.

dramaturge : Ivan Viripaiev

mise en scène : Viktor Ryjakov

acteurs : Ivan Viripaiev, Arina Marakoulina

3 personnages sur scène + un accordéoniste.

Submersion

Resté à l'Etat de projet

Le naufrage du sous-marin Kursk

Entretiens dans Mourmansk.

Dramaturge : Ekatérina Narchi.

3. Programme de Teatr.doc sur trois mois :

Légende :

Spectacle du répertoire

Présentation d'un nouveau spectacle, lecture

Séance de cinéma

Spectacle invité

Performance, spectacle inédit

Mars :

Mardi 1^{er} : *La guerre des moldaves*

Mercredi 2 : kinoteatr.doc : *Poussière*, film montré au festival.

Vendredi 3 : *Oxygène*

Samedi 4 : *Aliocha le garçon de CM2*

Lundi 7 : *les Belles*, présentation

Mardi 8 : 5000 lettres d'amours, projet suisse invité

Vendredi 11 : //

Samedi 12 : //

Dimanche 13 : //

Mercredi 16 : *Sur ma mère et sur moi*

Jeudi 17 : spectacle invité du Début-Centre

Vendredi 18 : lecture d'un nouveau projet

Samedi 19 : *Vily* + *Tresvii PR* (centre na Strassnoi)

Dimanche 20 : *Douleurs fantômes*, classe du MXAT

Lundi 21 : //

Mardi 22 : *Les Belles*

Mercredi 23 : //

Vendredi 25 : *Tresvii PR*

Samedi 26 : *Aliocha le garçon de CM2* + *Existence n°2* (Mossoviet, salle sous le toit)

Dimanche 27 : *Crimes de passion* + *Existence n°2* (Mossoviet, salle sous le toit)+ *Kabaré.doc*

Mardi 29 : *Les Belles*

Mercredi 30 : *Les Belles*

Avril :

Vendredi 1^{er} : *Les pommes de la terre*

Samedi 2 : *Aliocha le garçon de CM2*

Dimanche 3 : *La guerre des moldaves*

Lundi 4 : *Sur ma mère et sur moi*

Mardi 5 : *Les Belles*

Mercredi 6 : *Tresvii PR*

Jeudi 7 : *Norway Today*

Vendredi 8 : *Journal d'une Eve boueuse*, « antispectacle musico littéraire »

Samedi 9 : *Crimes de passion*

Dimanche 10 : *Aliocha le garçon de CM2*

Lundi 11 : *les Pommes de la terre*

Mardi 12 : *les Belles*

Mercredi 13 : *Tresvii PR*

Jeudi 14 : *Le théâtre des simples, invité*

Vendredi 15 : //

Samedi 16 : *Journal d'une Eve boueuse, « antispectacle musico littéraire »*

Dimanche 17 : //

Lundi 18 : *Douleurs fantômes*, classe du MXAT

Mardi 19 : //

Mercredi 20 : //

Tournée de deux spectacles en Géorgie...

Mardi 26 : kinoteatr.doc : *L'homme qui se taisait*, nouveau film d'un jeune réalisateur.

Mercredi 27 : *Norway Today*

Vendredi 29 : *Vermut*, VGIK

Samedi 30 : //

Mai :

Mardi 3 : événement spécial : *Маевка с Эрнстом* *Неизвестным*

Mercredi 4 : répétition ouverte de *Septembre.doc*

Vendredi 6 : lecture d'une nouvelle pièce consacrée aux 60 ans de la victoire + *Tresvii PR*

Samedi 7 : *Douleurs fantômes*, classe de mise en scène MKhAT

Dimanche 8 : //

Lundi 9 : *les Belles*

Mardi 10 : //

Jeudi 12 : *Sur ma mère et sur moi*

Vendredi 13 : kinoteatr.doc : *Shoa*

Samedi 14 : kinoteatr.doc : *Shoa*

Dimanche 15 : kinoteatr.doc : *Shoa*

Lundi 16 : *Les Pommes de la terre*

Mardi 17 : *Les Belles*

Mercredi 18 : *Les pommes de la terre*

Jeudi 19 : film de maxime Kourotschkine

Vendredi 20 : *Vermut* VGIK

Samedi 21 : *Les Belles*

Lundi 23 : *Vermut* VGIK

Mardi 24 : *Aliocha le garçon de CM2*

Mercredi 25 : *Monologue ... monospectacle* d'Olga lapchina

Jeudi 26 : *Crimes de Passion*

Vendredi 27 : *Tresvii PR*

Samedi 28 : *Théâtre des simples*

Dimanche 29 : *Théâtre de simples première*

Lundi 30 : //

4. L'utilisation de l'espace à Teatr.doc :

Un théâtre à l'étroit : absence de séparation et bricolage.

Nous nous intéressons ici au lieu même de Teatr.doc, afin de voir comment il cristallise une bonne partie des problèmes et contradictions que rencontre Teatr.doc dans la réalisation de son projet, en même temps que ce qui le définit et qu'il défend.

Nous nous plaçons dans la perspective adoptée par Howard Becker dans *Les Lieux du jazz*, où l'auteur montre l'importance du lieu sur l'activité pratiquée ; ce sont en effet les caractéristiques du lieu qui vont définir les interactions possibles en son sein et ce qui va les caractériser. Nous verrons qu'effectivement le fonctionnement de Teatr.doc est en grande partie défini par son lieu, avec les contraintes et les possibilités qu'il lui offre.

Dans le cas de Teatr.doc, comme l'a mis en évidence Laure de Verdalle à propos des jeunes structures théâtrales berlinoises, la petitesse du lieu, le choix d'un « théâtre de poche », est à la fois source de contraintes pour le théâtre (absence de lieux séparés, possibilités de mise en scène réduites), et objet de revendications, les acteurs développant des discours qui légitiment et valorisent cette contrainte (un théâtre « fait main », pas comme les autres, une esthétique particulière). C'est aussi ce format particulier qui est la source de possibilités particulières : échanges privilégiés avec le public, indépendance et possibilité d'expérimentation.

A. Un théâtre de cave, la reprise et le retournement d'une référence négative

Un théâtre situé en demi sous-sol dans un lieu réduit, et de finition très simple, n'est pas du tout courant pour la scène moscovite. La plupart des théâtres occupent en effet des bâtiments historiques classés « monuments architecturaux » et protégés par l'Etat.

Il a pourtant existé une tradition de théâtres de caves correspondant à la période des théâtres-studios dans les années quatre-vingt. Ces théâtres se développaient dans des lieux périphériques pour échapper au contrôle du pouvoir central. Ils investissaient ainsi des lieux incongrus pour des théâtres comme des caves d'immeubles, des baraquements. Seulement la qualité artistique de ces expériences est le plus souvent critiquée, et les quelques-uns d'entre eux qui ont survécu, (à part peut-être le studio « l'Homme », qui mène une expérimentation théâtrale intéressante), maintenant qu'ils ont perdu leur aura de résistance, sont plus ou moins disgraciés par la critique. Il en est ainsi du théâtre du Sud Ouest, installé dans la cave d'une HLM de banlieue et dirigée par le même metteur en scène fondateur, V. Beliakovitch, depuis 1977, dont Tania Moguilevskaïa note la médiocrité artistique bien qu'il ait pu conservé une clientèle locale d'habitues¹⁶⁸.

Pour les gens du théâtre institutionnel, ce théâtre situé en sous-sol et aménagé manuellement par son équipe, constitue un signe péjoratif. C'est que la cave est associée à un certain amateurisme, qui déroutait également le public habitué au théâtre institutionnel ; une mère de famille amenée par la fille d'une amie raconte à la sortie du spectacle *Les Belles*, qu'elle a été frappée de la qualité de la représentation : « ils jouaient comme dans un vrai théâtre ! ». C'est que le « vrai » théâtre est d'abord défini par un lieu particulier, prestigieux et cérémoniel, en comparaison duquel Teatr.doc ne peut être un « vrai théâtre ».

Cette référence négative est complètement assumée par Teatr.doc qui « retourne le stigmat » et en fait la preuve qu'il est un théâtre pas comme les autres, et un instrument de critique du théâtre institutionnel. Cette cave est en effet un signe positif pour les jeunes et les artistes en rupture ou désaccord avec le théâtre institutionnel. C'est la marque d'un lieu

¹⁶⁸ MOGUILEVSKAYA, T. [2002]

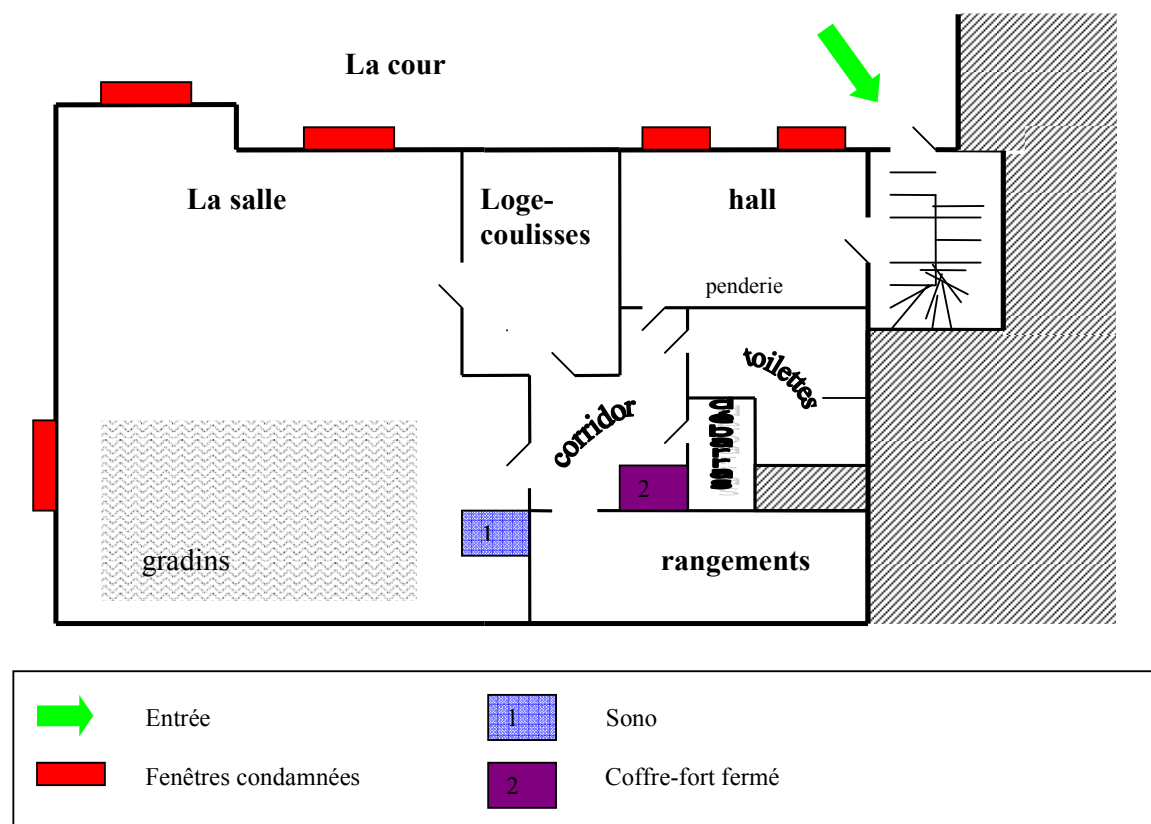
alternatif, résistant. La référence implicite aux théâtres-studios des années quatre-vingt joue ici en faveur de Teatr.doc. Un élément révélateur de l'image que cherche à donner de lui Teatr.doc, est la photo du théâtre qui a été choisie pour la plaquette illustrée. Elle est prise de telle manière, que le nom du théâtre apparaisse derrière les barbelés sur un mur de briques décrépi.

B. L'intérieur du théâtre : fonction et utilisation de différents espaces.

La petitesse des lieux influe essentiellement sur l'absence d'espaces séparés qui permettraient de séparer et distinguer les personnes, les fonctions, les temps. Il n'y a, par exemple, pas de bureaux administratifs qui permettraient d'accomplir les tâches d'administration du théâtre dans un lieu séparé, ce qui oblige les acteurs à trouver pour accomplir ces tâches des temps et de lieux qui n'y sont normalement pas réservés. De même la séparation traditionnelle entre les comédiens et les spectateurs au théâtre, qui utilisent d'habitude la séparation des moments et des espaces (portes d'entrée et de sortie du théâtre différentes, coulisses et loges protégées du public) si elle n'est pas souhaitée ici, n'est de toute façon pas rendue possible par la disposition des lieux qui oblige tous et toutes à se confronter.

Comment les acteurs aménagent-ils donc le fonctionnement du théâtre malgré les contraintes – ou ressources – de ce lieu restreint ?

Plan des locaux de Teatr.doc :



B1. La cour

Une simple affiche noire sur blanc « Teatr.doc » collée sur un mur indique la cour du théâtre. Une porte de fer battante, ouverte sur une cage d'escalier en brique sombre et étroite en constitue la seule entrée, que tout le monde doit utiliser, sans distinction. De vieilles affiches de spectacles superposées recouvrent la porte. La date et l'heure des spectacles à venir y sont corrigées au marqueur noir. C'est dans cette cour, devant cette porte que se rassemblent avant le spectacle les spectateurs qui ne veulent pas s'entasser dans le hall étroit ou les comédiens qui fument une dernière cigarette, passent un coup de fil. Parfois l'on se regroupe au milieu de débris de travaux, car le hangar d'une entreprise de construction donne sur la même cour.

Il faut descendre quelques marches et ouvrir une seconde porte pour entrer dans le théâtre.



L'entrée de la cour de Teatr.doc



Avant une séance de cinéma, les spectateurs fument une dernière cigarette. Sur la droite, les matériaux de construction abandonnés venant du hangar de gauche.

B2. Le hall



C'est là qu'on achète les tickets. Il est souvent très encombré notamment l'hiver par les spectateurs qui ne peuvent attendre dehors le début du spectacle, ou lors d'une pose. C'est un lieu de négociation pour l'entrée des personnes au spectacle : les étudiants surpris d'un prix élevé qui demandent une réduction, les gens qui n'avaient pas réservé alors que la salle est déjà pleine et qui attendent alors qu'on veuille bien leur dégager une place, ou encore ceux qui, arrivés en retard, espèrent aussi rentrer. Il contient pour tous meubles une table et deux bancs où s'installent celui qui vend les tickets et souvent les gens qui discutent avec lui (en attendant le début du spectacle, si le hall n'est pas trop encombré de spectateurs), souvent le metteur en scène, ou Stass le jeune ingénieur lumière, ou la dramaturge, ou des amis. C'est un lieu d'information puisque sur le mur du fond se trouve un grand panneau d'affichage où sont accrochées toutes les affiches des spectacles avec la date et l'heure des prochaines représentations rajoutées au marqueur, ou collées sur un nouveau bout de papier. Y sont punaisées aussi les dernières annonces : lancement de la carte de membre, publicité pour des manifestations auxquelles sont liés des membres de Teatr.doc (par exemple La nuit du théâtre, organisée par Olga Darfi et Oulianov-Lévine). Sur la table et sur le rebord des fenêtres (condamnées) sont déposées les brochures de présentation de Teatr.doc ainsi que le programme du mois. Sur le mur de la porte, un distributeur de cartes postales publicitaires liées à des événements théâtraux ou artistiques en général.

Le long du mur opposé aux fenêtres se trouve une penderie, en accès libre, constituée d'une seule grande tringle en fer avec de nombreux grands cintres rouges ; si elle est presque vide en été, elle est toujours débordée en hiver. C'est ce qui sert de vestiaire et

l'on voit qu'ainsi le rituel si important en Russie du vestiaire ou « garde-robe » en russe est ici totalement cassé : il n'y a ni numéros, ni grandes glaces, et l'on se sert soi-même¹⁶⁹.

Pendant les représentations, on doit fermer la porte d'entrée, justement à cause de cette penderie, car personne ne reste de garde dans le hall. Cela permet aussi d'éviter que des gens n'entrent pendant le spectacle et ne fassent du bruit. En même temps il n'est du coup pas rare que l'on entende pendant le spectacle des gens frapper à la porte en fer ; quelqu'un vient alors leur ouvrir.

Le hall est la pièce la plus éloignée de la salle de spectacle, et il sert parfois de lieu pour la discussion des problèmes du théâtre entre les membres présents, pendant un spectacle, ou une répétition. Il s'agit de l'utiliser quand il s'est vidé de sa fonction d'accueil et que tous sont dans la salle, pour un spectacle ou une répétition. C'est encore plus pratique pendant une séance de cinéma car cela risque moins de déranger les spectateurs. C'est ainsi qu'Elena Gremina discutait financement d'un film avec une jeune réalisatrice, ou encore souvent discute avec Mikhail Siniev, organisateur de Kinoteatr.doc ; se retrouver dans le hall, c'est le moyen le plus commode pour discuter régulièrement des affaires du théâtre. C'est là aussi que j'ai été invitée à mener deux entretiens, l'un pendant une répétition, et l'autre pendant une séance de *5000 lettres d'amours*.

B3. Le corridor

C'est le lieu de tous les croisements. Une porte donne sur le hall, une autre sur la coulisse, une troisième sur la salle, une quatrième sur les toilettes, une cinquième sur un débarras (contenant l'aspirateur et le matériel de nettoyage), et une dernière, très haute et coulissante, sur un autre débarras (contenant matériel d'éclairage et éléments de décors en vrac).

Tout le monde se croise donc dans ce corridor. L'encombrement est maximum surtout après le spectacle, où se rencontrent les spectateurs qui sortent, ceux qui font la queue pour les toilettes (la queue des toilettes s'étant encore compliquée depuis avril, puisque le verrou des toilettes s'est cassé) et ceux qui attendent la sortie des acteurs. Il faut rajouter les passages de Stass, ingénieur lumière qui commence à ranger le matériel. C'est dans ce corridor que se trouvent un distributeur à eau avec des gobelets, parfois quelques biscuits secs et des sachets de thés posés sur le coffre, abandonnés à dessein (notamment pendant le festival de cinéma documentaire, où étaient entreposés du pain, des gâteaux secs, de quoi se faire du thé, afin que les gens puissent grignoter et discuter pendant les poses entre les projections qui se suivaient parfois de 14h à 22h), ou laissés par négligence après une répétition.

C'est également dans ce corridor que sont accrochés au mur les prix reçus par des spectacles de Teatr.doc, ainsi qu'un petit panneau d'affichage, mais ce lieu n'ayant pas de lumière propre (il n'est éclairé que par les autres pièces), ils sont peu visibles.

¹⁶⁹ En Russie le vestiaire, ce qu'on appelle en russe « garderobe », est une réalité très importante. L'importance des vêtements portés pendant l'hiver très rude, rend le vestiaire indispensable pour le bon fonctionnement de toute institution publique. On en trouve ainsi partout : dans les théâtres, mais aussi les musées, les universités (il est interdit d'aller en cours ou au réfectoire en habits « d'extérieur », et toutes les administrations, les bureaux. Au théâtre le vestiaire fait encore plus partie du rituel. Le hall des théâtres est en effet constitué pour l'essentiel d'une immense « garderobe », avec des bancs et de grandes glaces. Une armée de dames souvent âgées attendent derrière de longs comptoirs pour accrocher aux ceintres derrière elles les manteaux des spectateurs. Une des conséquences est que la queue au vestiaire à la sortie du spectacle est toujours très importante. Un des moyens de la contourner est de louer auprès des gardiennes du vestiaire des binocles de théâtre, car les détenteurs sont ensuite prioritaires pour récupérer leurs habits. Il n'est ainsi pas rare de se faire entendre dire, alors que l'on vient de refuser des binocles de théâtre : « mais vous savez, ici la queue est longue ! ».

B4. La loge-coulisses



Le jeune ingénieur lumière Stass et le metteur en scène Galina Sinkina discutent avant une représentation de Crime de Passion.



Une toute petite salle (à peine plus grande que le corridor), dont une porte donne sur le corridor et une autre sur la scène tient lieu à la fois de loge et de coulisses. Elle contient des

chaises et fauteuils divers, une table, des étagères, une bouilloire à thé, des verres. Elle est encombrée de décors des différents spectacles. C'est là que les acteurs laissent leurs affaires. Pendant les répétitions ou avant un spectacle, elle sert de lieu de convivialité, car on peut y boire du thé, s'y asseoir sur les fauteuils. Les portes ne disposant d'aucune insonorisation particulière, si les acteurs ne font pas attention, on entend parfois de la salle, avant un spectacle, ce qui s'y passe.

Elle est encombrée de différents décors de spectacles et d'objets laissés là par différents groupes. Alors que j'y faisais un entretien avec Elena Issaeva, elle me montre une décoration de sa pièce *Le Premier homme* : « *Voilà d'ailleurs une décoration du premier homme. Oui la chose verte là, c'est en fait un élément de décor du Premier homme* ». Stanislas, jeune ingénieur lumière me montre lui une énorme bâche bleue roulée en boule qui occupe bien un mètre carré de la salle de coulisses : c'est une décoration de *La grande bouffe* qui reste là, bien que le spectacle n'ait pas été joué depuis deux mois. Stas, ingénieur lumière, dit que l'urgence du théâtre serait de faire un « soubbotnik »¹⁷⁰, à savoir une journée de rangement collective du théâtre. Car chaque groupe s'occupant seulement de son spectacle, il n'y a personne pour s'occuper du rangement général du théâtre. Cette question du manque de rangement est une contrainte évidente par rapport aux décors des spectacles. Ils doivent être réduits au minimum, d'autant plus que les spectacles sont joués en alternance sur plusieurs années. Aussi les décors importants, si toutes fois il y en a (ils sont normalement interdits par la ligne artistique du théâtre), doivent-ils être gardés en dehors du théâtre par l'équipe du spectacle concerné.

Sur un des murs, deux feuilles, l'une tapée à la machine et signée par les trois dirigeants du théâtre et l'autre simplement écrite à la main énumèrent les recommandations pour la bonne gestion du théâtre : respecter l'ordre du théâtre et ranger, comment bien fermer la salle, les consignes d'incendie (interdiction de fumer à l'intérieur sauf pour le metteur en scène pendant les répétitions !), les consignes par rapport aux clefs, le silence après 22 heures. Les engagements des différents groupes par rapport à la vie collective du théâtre.

Cette loge est tellement peu protégée des spectateurs, et l'espace général tellement étroit pour bien distinguer les différents lieux, que lors d'une représentation du spectacle *Les Belles*, un spectateur sorti téléphoner s'est trompé de porte et est rentré par les coulisses directement sur la scène.

B5. La salle

Les murs en sont recouverts de noir. Quatre fenêtres (deux sur le fond de scène, deux du côté des spectateurs) fermées par de grands panneaux noirs. Le sol est recouvert d'une moquette, la scène se différencie par son sol recouvert de plaques de polystyrène. Une porte donne du corridor sur les rangs de spectateurs, une deuxième des coulisses vers la scène.

Trois rangs de chaises en escalier (des chaises pliantes noires). Elle contient officiellement trente-deux places, mais elle peut contenir 50 personnes assises : on rajoute des chaises, des tabourets ; des planchettes recouvertes de mousse sont prévues pour pouvoir s'asseoir par terre. Les rebords de fenêtre du côté des spectateurs peuvent contenir chacun deux personnes, d'autant que le public très jeune s'accommode bien d'une telle installation. Favorise l'ambiance conviviale, informelle. Mais il peut y avoir parfois jusqu'à 70 personnes, lors des projections de cinéma, gratuites, et où le public peut s'asseoir sur tout l'espace de la scène jusqu'à l'écran ; les derniers arrivés restent debout devant la porte d'entrée (on se tasse même pour voir depuis le corridor à travers la porte ouverte et au-dessus des têtes).

¹⁷⁰ « Soubbotnik » vient du mot samedi (« soubbota »), jour des travaux collectifs volontaires en Union Soviétique (notamment en hiver le déblayage de la neige dans la cour de l'immeuble).



Les spectateurs debouts devant la porte et assis jusque sous l'écran, pendant le festival kinoteatr.doc

Sur le dossier des chaises, des autocollants à demi effacés portent la trace d'une ancienne numérotation. Mais le placement est libre la plupart du temps. Seulement pour les représentations de *La guerre des moldaves*, l'acteur qui vend les places étudie consciencieusement le plan de la salle avant de donner des petits papiers roses avec un numéro de rangée et un numéro de place. Mais une fois dans la salle, cela est peu respecté, d'autant plus que régulièrement, des amis ou membre de Teatr.doc arrivés bien avant l'heure se sont déjà installés librement dans la salle et réservent des places pour leurs amis. Parfois, des places sont déjà réservées, notamment pour les séances particulières, comme les premières. Ainsi lors de la première du spectacle *Les belles*, une dizaine de petits papiers blancs posés sur les chaises indiquaient qu'elles étaient occupées.

Il n'y a pas de rideau, on entre donc dans la salle quand le peu de décor est installé, ou alors celui-ci est installé dans le noir juste avant le début du spectacle ; parfois même il est simplement installé devant les spectateurs.

Un élément important de cette salle est le ventilateur (fixé dans le mur de derrière, au-dessus du dernier rang de spectateur), très bruyant mais indispensable, car remplie, la salle devient très vite étouffante. C'est l'occasion de beaucoup de soucis. Allumer le ventilateur pendant la pièce quand c'est possible (musique...), l'éteindre à temps. Des fois ratages : *La guerre des moldaves* : le metteur en scène à la régie avait oublié de l'éteindre au début du spectacle parfaitement silencieux. Il essaye de l'éteindre à la télécommande quand les acteurs déjà sur scène, dans le noir presque complet, sont gênés par ce bruit. Finalement, après plusieurs essais, y arrive. Ou encore scène pendant kinoteatr.doc : un bruit bizarre, qui disparaît et réapparaît inopinément. A la pause, entre deux projections, ceux qui sont là, organisateurs et spectateurs, recherchent le bruit, et rient quand des choses sans rapport semblent le causer. Finalement le bruit s'arrête.

Cette petitesse de la salle est bien sûr une contrainte pour les spectacles qui sont obligés de se couler dans un format réduit en utilisant le moins de décors possible et peu de personnes sur scène. Les possibilités de décors sont ainsi réduites et il est fait appel en compensation à l'imagination des spectateurs : Dans *Aliocha le garçon de CM2*, dont le premier acte est situé sur la mer Noire, les décors sont effectivement réduits au minimum : en deux mètres on passe de la maison à la plage : une petite table et deux chaises pour la maison, quelques lignes tracées au sol pour la mer. Le rebord de la fenêtre sur le fond de scène sert de rochers. Au second acte, le même rebord figurera la cuisine.

Mais une petite salle représente également un avantage, puisqu'elle favorise des spectacles épurés comme le souhaitent les gens de Teatr.doc et un rapport privilégié avec le public qui se retrouve de fait à quelques mètres des acteurs. C'est ce qui fait de Teatr.doc un théâtre que certains qualifient de « confortable », rassurant ; c'est que qu'exprime très bien Diana Rakhimova, regrettant de ne pas jouer plus à Teatr.doc : « *Pour cela, malheureusement, j'aurais aimé dans ce « doc » avoir un autre travail, parce qu'il est confortable et parce que*

c'est, pour ainsi dire, un théâtre de chambre, parce que c'est un petit théâtre, où l'on peut ouvertement transmettre toutes ses émotions, tous ses sentiments comme ils sont. Près des spectateur, juste là. Et non de loin, dans un aérodrome élargi »¹⁷¹.

C'est aussi la garantie d'une certaine liberté artistique pour expérimenter et pour provoquer.



« Reservé »

¹⁷¹ Entretien du 5 avril 2005 avec Diana rakhimova.

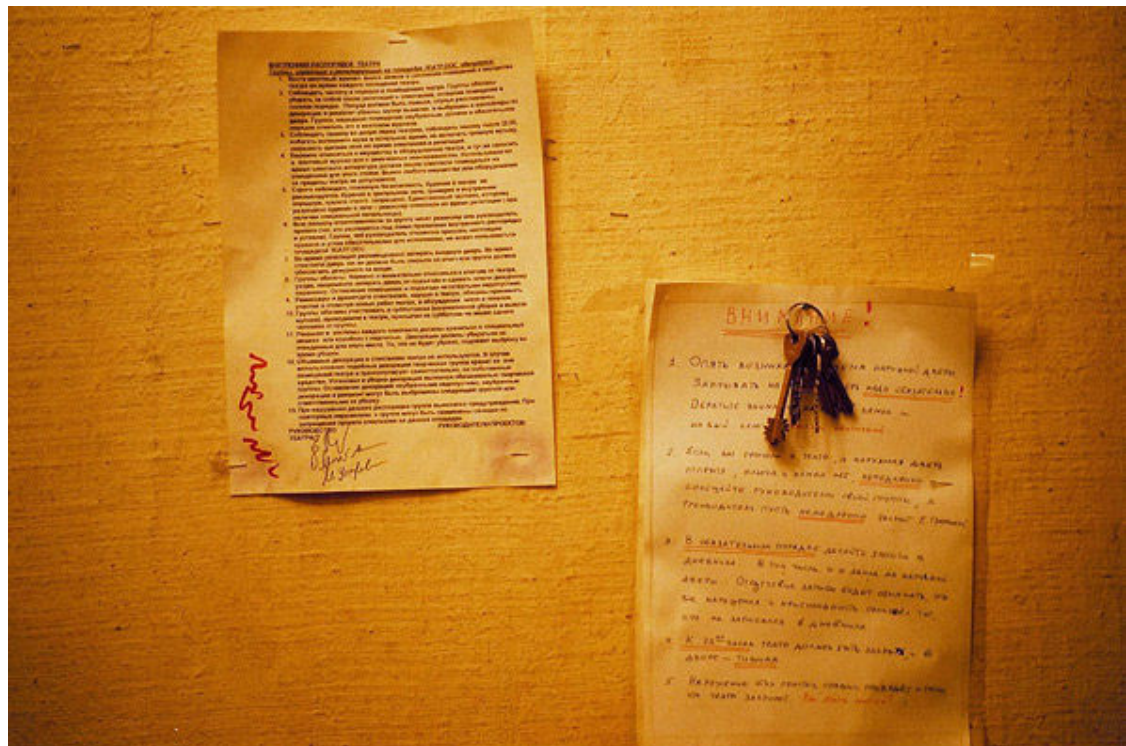


Le décor minimum du spectacle Aliocha, le garçon de CM2.

C. La gestion de cet espace restreint utilisé par différents groupes :



L'espace de rangement des décors, souvent peu rangé



le règlement intérieur affiché dans les coulisses

Ce qui est problématique avec un tel espace restreint, c'est qu'il est utilisé à Teatr.doc en alternance par des groupes de personnes différentes. En effet, le théâtre fonctionne comme un théâtre de répertoire, c'est-à-dire avec de nombreux spectacles qui sont joués en alternance souvent sur un mois (donc chaque soir est joué un spectacle différent), et chacun de ces spectacles est monté par un groupe artistique indépendant. Ainsi des personnes très différentes se croisent à l'intérieur de ces mêmes murs, et doivent cohabiter pour garder les lieux en bon état, et rangés, ce qui est difficile vu la petitesse des lieux.

Il existe des règles édictées pour le bon fonctionnement du théâtre, tapées à l'ordinateur et signées par les trois fondateurs du théâtre, qui sont affichées dans la loge-coulisses :

Ordre intérieur du théâtre

Les groupes jouant et répétant dans les locaux de Teatr.doc s'engagent à :

- mener un journal de bord, en notant l'état du local et des biens du théâtre à chaque utilisation des lieux.
- garder la propreté et l'ordre dans le théâtre. Les groupes doivent ramasser derrière eux après les répétitions ou les spectacles, en laissant les locaux en ordre. La vaisselle doit être faite, les chaises en place, les décors et les accessoires rangés, les ordures sorties et jetées dans les containers dans la cour. Les groupes qui trouvent les locaux en désordre, doivent le signaler obligatoirement dans le journal de bord.
- respecter le silence dans la cour, respecter le silence après 22 heures, éviter le bruit inutile les autres moments, ne pas mettre de la musique forte, fermer d'un panneau les fenêtres pendant les répétitions et les spectacles.
- être respectueux du matériel et des équipements du théâtre, et noter tout de suite dans le journal de bord les dégradations constatées. Les appareils utilisés pendant un spectacle doivent être rangés après le spectacle à la place prévue pour cela. Emporter du matériel ou des équipements en dehors du théâtre est interdit.
- respecter sérieusement les consignes d'incendie. Fumer dans le théâtre n'est pas recommandé. Fumer dans la salle de spectacle, dans les coulisses et dans le corridor intérieur, les toilettes est strictement interdit. La seule personne qui est autorisée à fumer dans la salle est le metteur en scène du spectacle pendant les répétitions (avec utilisation d'un cendrier spécialement prévu).
- Le metteur en scène ou le directeur du groupe (celui qui a signé ces règles d'ordre intérieur et les statuts), porte la responsabilité entière pour le groupe. Le groupe dont le directeur refuse de reconnaître comme obligatoires les règles présentes et la charte, ne peut utiliser les locaux de Teatr.doc.
- pendant les répétitions il est recommandé de fermer la porte d'entrée. Pendant les spectacles, la porte doit également être fermée à clef, ou bien le groupe doit assurer une surveillance dans l'entrée.
- les groupes sont obligés de prendre soin et de faire attention aux clefs du théâtre, en sortant, il faut sans faute fermer la porte extérieure et donner les clefs au garde de surveillance. Laisser les locaux et l'entrée non fermés est interdit.
- les metteurs en scène et les dramaturges de spectacles joués dans le théâtre sont obligés de prendre part aux présentations de nouveaux travaux du théâtre, dans les discussions sur les lectures et les présentations.
- les groupes sont obligés de participer aux soubotniks (rangements collectifs et enlèvement des ordures) menés dans le théâtre, en envoyant au minimum une personne du groupe.
- les accessoires et les costumes de chaque spectacle doivent être gardés dans des sacs spéciaux ou des boîtes avec une inscription. Les décors doivent être rangés à l'endroit prévu. Ce qui ne sera pas rangé, pourra être jeté lors des rangements.
- les décors volumineux ne sont pas utilisés dans le théâtre. Dans le cas de l'utilisation de tels décors, le groupe artistique les garde en dehors du théâtre et les transporte lui-même, avec ses propres moyens. L'installation et le démontage des décors sont l'obligation du groupe artistique. Il est interdit de laisser des décors non rangés, les décors et les accessoires non rangés peuvent être jetés par le groupe suivant ou par les responsables du rangement.
- le non respect de ce règlement entraîne pour le groupe un avertissement. En cas de négligences répétées, peuvent être prises contre le groupe des sanctions pouvant entraîner l'interdiction de jouer le spectacle dans les locaux donnés.

La direction du théâtre :

Elena Gremina
Olga Mikhailova

les directeurs des projets :

Mikhaïl Ougarov

Seulement au quotidien, ces règles sont loin d'être respectées (sans compter qu'elles n'ont jamais été signées par les directeurs de projets).

Ce sont surtout les questions de rangement qui sont le moins respectées, en ce qui concerne les décors et la loge-coulisses : elle est encombrée de bouts de décors, mais aussi de tasses ou de verres utilisés. On est donc loin de jeter effectivement ce qui n'a pas été rangé. Et les soubotniks, comme le déplore Stass, sont très rares.

En ce qui concerne le matériel, pour le son et l'éclairage, il est souvent bien rangé, puisque c'est la même personne qui s'en occupe, Stass, un jeune ingénieur lumière (19 ans) qui est là à presque toutes les représentations.

L'installation par le groupe lui-même, ainsi que le rangement, oblige le responsable à venir souvent bien avant et à repartir après la fin du spectacle. C'est ainsi qu'ayant rendez-vous avec Elena Issaeva, dramaturge, avant son spectacle *Sur ma mère et sur moi*, nous nous sommes finalement rendues au théâtre, où elle devait être une heure avant le spectacle pour préparer : installer les chaises, vérifier que le théâtre est bien rangé, accueillir les premiers spectateurs. Après le spectacle, c'est elle qui ferme le théâtre, il faut que tout ait été rangé. Elle vient ainsi à chaque fois que sa pièce est jouée, car elle est responsable du spectacle. Pour son autre pièce jouée au théâtre, *Aliocha le garçon de CM2*, ce n'est pas elle mais le metteur en scène, Galina Sinkina, qui est responsable. Elena Issaeva vient aussi à chaque spectacle, mais à la même heure que les spectateurs.



Les acteurs ont rarement le temps de s'occuper du rangement de la salle. Ce sont souvent les gens qui sont là qui aident : Stass, le metteur en scène, des amis, et parfois même les spectateurs : ainsi après *Journal d'une Eve boueuse*, l'actrice ayant lancé pendant le spectacle des confettis qui s'étaient accrochés sur la moquette, les spectateurs sont venus aider à les ramasser à la main ; il s'agissait surtout de jeunes habitués du théâtre qui n'étaient pas partis tout de suite après la fin du spectacle et s'étaient proposés pour aider.

Les spectateurs fidélisés ramassent les confettis sur la moquette, avril 2005.

Les règles concernant l'interdiction de fumer dans la salle et presque dans tout l'ensemble du théâtre sauf dans le hall, sont respectées différemment selon les moments : elles sont presque toujours respectées durant les spectacles où les gens vont fumer dehors dans la cour au moment des pauses, parfois dans le hall en hiver. Par contre elles sont rarement respectées en répétition. Ainsi pendant une répétition de *Septembre.doc*, en plus du metteur en scène, trois acteurs sur cinq fumaient dans la salle. On fume aussi dans les coulisses et beaucoup dans le hall, qui servent de lieu de repos pendant les répétitions.

A coté de ce premier règlement, a été rajoutée une feuille écrite à la main, qui souligne les points les plus importants :

ATTENTION !

1. De nouveau apparaît le problème de la porte extérieure : il faut obligatoirement fermer la porte extérieure ! faites attention au nouveau cadenas et à la nouvelle clef...
2. Si vous arrivez au théâtre et que la porte extérieure est ouverte, qu'il n'y a ni clef ni cadenas, informez-en rapidement le directeur de votre groupe, et puisse le directeur rapidement appeler E. Gremina !
3. Faites obligatoirement des inscriptions dans le journal, notamment à propos du cadenas sur la porte extérieure. L'absence d'inscription signifiera que tous les manquements et détériorations constatés ont été effectués par celui qui ne s'est pas inscrit dans le journal.
4. Pour 22h00 le théâtre doit être fermé, et dans la cour – silence.
5. Le non-respect de ces règles simples amènera à la fermeture du théâtre. **C'est cela que vous voulez ?**

On voit que la question du rangement, ou de la cigarette a totalement disparu. Ce sont les points nécessaires à la survie du théâtre qui sont rappelés : à savoir celle des clefs du théâtre et du bruit le soir.

Les clefs sont effectivement quelque chose de très important. La question de la fermeture de la porte du théâtre aussi. Tout le monde ne sait pas ce qu'il faut faire, ce sont surtout les responsables de groupes, et ceux qui s'en occupent régulièrement, comme Stass, qui savent fermer. Il faut ensuite aller porter la clef au garde de surveillance, au fond du passage où est le théâtre. A propos des clefs, on voit une hiérarchie de responsabilité qui apparaît : le directeur de groupe, puis directement, la directrice du théâtre, Elena Gremina.

La fermeture du théâtre après 22 heures n'est pas toujours également respectée. C'est surtout quand il y a des présentations de spectacles, et des débats organisés ensuite, que le théâtre peut rester ouvert jusque vers minuit. De même certains spectacles commencent tard, comme *Tresvyi PR* qui est toujours joué à neuf heures du soir minimum. Par contre la cour reste assez silencieuse, même si les discussions y continuent après les spectacles.

La dernière phrase rajoutée en rouge, qui rappelle la responsabilité collective quand à la vie du théâtre, montre la volonté de faire vivre une structure dont tout le monde est responsable et qui vit grâce à la participation de tous. Elle met également en avant la fragilité du théâtre, dont la survie repose sur la bonne volonté de tous.

5. Spectacles de groupes externes et spectacles invités : Teatr.doc et son projet de scène ouverte

L'objectif de Teatr.doc d'être un espace ouvert à la création contemporaine va se traduire par une multiplicité de spectacles et de manifestations d'origine extérieure à Teatr.doc, accueillis quelques représentations, et qui peuvent parfois entrer dans son répertoire.

Deux canaux de sélection différents assurent l'existence d'un tel espace ouvert. Ce sont les spectacles invités et les spectacles plus ou moins documentaires, produits ou co-produits par Teatr.doc, qui vont faire quelques représentations, mais ne seront pas forcément par la suite joués régulièrement au théâtre. Ces derniers ne sont pas des projets nés à Teatr.doc, mais plutôt aidés par ce dernier qui leur donne la possibilité d'être joués.

Les spectacles invités

Les spectacles invités sont de formes très différentes. Il n'y a pas de procédure particulière pour être invités. Ce sont souvent soit par des relations longues établies avec Teatr.doc, soit par des amis de membres de Teatr.doc, soit encore simplement par demande auprès de Teatr.doc par les producteurs d'un spectacle. Les types de spectacles sont alors très différents. Sur les quatre mois où j'ai été à Teatr.doc, de mars 2005 à mai 2005, il y a eu quatre spectacles invités.

Trois sont liés à des relations longues établies entre les structures : un spectacle invité du Début-Centre, structure moscovite hébergée par la maison de l'acteur, censée aider les jeunes dramaturges, et à laquelle les dramaturges fondateurs de Teatr.doc ont participé au début des années quatre-vingt-dix avant de le quitter en désaccord sur son évolution, (une représentation) et deux spectacles invités du Théâtre des simples (en tout quatre représentations). Il s'agit d'un théâtre qui monte des pièces avec des personnes atteintes de trisomie 21. Ce théâtre n'a pas de lieu pour jouer, et cela fait deux ans que Teatr.doc leur prête leur salle. Le lien est même plus important, puisque le mécène de Teatr.doc, Alla Khokhlina, les aide également, par l'intermédiaire de Teatr.doc. Cette dernière considère cette aide plus comme un projet social qu'un véritable mécénat.

L'autre spectacle, *5000 lettres d'amours*, est un projet suisse, invité par Georg Jéno, (dramaturge et metteur en scène à Teatr.doc de *Chant de peuples de Moscou, Norway today et Tset Not*) qui les connaît pour avoir déjà travaillé avec eux. Il a duré une semaine à Teatr.doc, mais il ne s'agit pas d'un spectacle au premier sens du terme. C'est un bar audio auquel peuvent participer jusqu'à quinze personnes à la fois seulement. La salle du théâtre transformée en quinze espaces d'écoute (sièges confortables et casques audio), avec au milieu un bar qui distribue des cassettes en plus que des boissons. Ce sont les enregistrements de 5000 lettres d'amour depuis le 18^{ème} siècle jusqu'à nos jours, en allemand ou traduites en russe : les participants peuvent les choisir sur un catalogue puis venir les chercher au bar et les écouter avec un casque à leur place.

Enfin, pendant le mois de mars, un théâtre de la ville russe de Brest, a écrit sur le site Internet de Teatr.doc, pour présenter ses orientations, et demander la possibilité de jouer à Teatr.doc. Apparemment cela va se faire.

Teatr.doc a en fait tout un réseau de théâtres correspondants en Russie ou dans les pays proches avec qui il partage certaines conventions (théâtre de Toliatti, théâtre Loja documentaire de Kemerovo, théâtre à Tbilissi, théâtre Osobniak, théâtre Luna de Tsjéliabinsk), théâtre documentaire, débrouille, indépendance... Il y va en tournée (comme à Tbilissi), et inversement les spectacles de ces théâtres peuvent venir à Teatr.doc.

« Le Général Kopeïkine » joué par le Théâtre des Simples, avril 2005 :





En plus des spectacles invités, on peut noter l'accueil de manifestations à la mode dans le monde du jeune théâtre. Il y a d'abord l'accueil du festival *Nouveau Drame* comme une des scènes du festival (la directrice de Teatr.doc Elena Gremina étant une des organisatrice du festival). Mais il y a aussi d'autres occasions, comme l'accueil d'une des manifestations organisées par le journal *Afficha* (bihebdomadaire très jeune et à la mode qui présente les manifestations culturelles de la capitale) sous le titre *Stand-up Comedy*. Ou encore des performances : comme par exemple celles de deux critiques littéraires¹⁷², ou encore *Moscou aujourd'hui*¹⁷³.

La production ou co-production de nouveaux projets, qui n'émanent pas directement de membres de Teatr.doc.

Le partenariat avec les écoles : on peut d'abord distinguer un ensemble de projets que Teatr.doc produit en partenariat avec des écoles de théâtre ou de cinéma, et particulièrement des classes de mise en scène. Cela correspond souvent à un spectacle de fin d'étude des élèves. Pendant la période où j'y étais, il y eu ainsi trois spectacles qui entrent dans cette catégorie, un qui appartient déjà au répertoire de Teatr.doc, et deux premières. C'est *Vily* (2002) qui appartient déjà au répertoire de Teatr.doc, une pièce du jeune dramaturge de Teatr.doc Sergueï Kaloujanov (26 ans), portant sur les fumeurs de marijuana, et mise en scène en 2004 à teatr.doc par Aliona Anokhina, élève de la classe de mise en scène de Kama Ginkas à l'école-studio du MKhAT (une représentation). Le deuxième spectacle était la première de *Douleurs fantômes*, qui n'est pas une pièce documentaire, mais celle d'un jeune dramaturge géorgien Vassilii Sigariev. La pièce était mise en scène par Irina Kerouchenko, également élève de Kama Ginkas (sept représentations). Le dernier était un projet monté cette fois avec l'école de cinéma VGIK, intitulé *Vermuth*, monté sur un pièce documentaire allemande, avec des vidéos (quatre représentation).

Ce partenariat de Teatr.doc avec les écoles de théâtre ou même de cinéma, est important pour intéresser les jeunes metteurs en scène ou réalisateur, à la dramaturgie contemporaine, et notamment au théâtre documentaire. En dehors de la production de spectacles d'élèves de ces écoles, Teatr.doc a également pu y mener des présentations du théâtre documentaire.

Des expérimentations théâtrales menées par des gens proches du théâtre : Teatr.doc donne ensuite champ libre à des personnes proches du théâtre qui veulent mener des projets plutôt expérimentaux. Il en est ainsi du spectacle *Journal d'une Eve boueuse*, avec pour seule actrice Elena Morosova, qui joue dans *Sur ma mère et sur moi* et connaît depuis le début les gens de Teatr.doc. Ce n'est pas elle qui a écrit le spectacle, mais presque. Il s'agit d'une expérimentation qui s'intitule : « antispectacle musico-littéraire ». C'est un texte écrit à partir de journaux intimes pris sur Internet. L'actrice a déjà lu le texte qui est enregistré sur une bande, avec de la musique électronique mixée. Le spectacle dure une heure, la bande avec la musique et le texte passe, et l'actrice joue, double le texte, répète certains mots, fait des commentaires, danse, et parle au public (trois représentations).

Des expériences à la mode, comme le monospectacle de l'Olga Lapchina, un

¹⁷² « Ils venaient disons une fois par mois et racontaient des histoires sur un thème particulier, des histoires qui leur étaient arrivées. Voilà. Et plus de cela ils installaient sur la scène une table, et tout.... avec là de a nourriture et sur elle ils posaient et s'asseyaient ce qu'ils avaient le temps de grignoter ».

¹⁷³ Sergueï Pestrikov raconte : « *Moscou aujourd'hui*, c'est ainsi que s'appelait la performance. Et chaque fois il y avait de nouveaux, chaque fois il y avait des gens différents, qui voulaient et qui venaient et racontaient simplement, voilà, leur histoire, mais le thème était « *Moscou Aujourd'hui* ». C'était ce qu'il leur était arrivé le plus récemment, et il y a peu à Moscou. Il y a peu, et justement à Moscou et sur Moscou ».

événement spécial qui a attiré pour la première fois à Teatr.doc le metteur en scène Jenovatch.

Ces expérimentations mêlent souvent les supports : théâtre, cinéma, vidéo, musique. Ils se veulent avant-gardistes, expérimentaux. Ils attirent ainsi au théâtre un certain public qui se veut à la mode, dans le théâtre.

6. Qu'est-ce que la « documentalité » ? Les dramaturges de Teatr.doc qui ne font pas de Verbatim

En dehors des projets documentaires, Teatr.doc monte les pièces de dramaturges qui, s'ils ne font pas de « théâtre documentaire » au sens premier, font partie de son noyau dur. Il s'agit particulièrement d'Elena Issaeva et d'Ivan Viripaiev. Ils ont participé à la fondation du théâtre et à la définition de ses principaux objectifs (Elena Issaeva a ainsi participé à la rédaction du manifeste des nouveaux dramaturges en août 2002). Ce sont donc des membres importants du théâtre, et s'ils ont parfois participé à des projets documentaires (Elena Issaeva en écrivant la pièce *Le premier homme* puis en participant à l'écriture du *Sexe par téléphone* et Ivan Viripaiev en jouant dans *Chanson des peuples de Moscou* de Georg Jenö sur les sans-abri), ils écrivent leurs pièces en développant leur style personnel et une langue artistique. Cela donne le plus souvent des spectacles de grande qualité, et au travail artistique important. Mais les deux justifient leur œuvre en la rapprochant du théâtre documentaire.

Elena Issaeva a ainsi à Teatr.doc (en dehors de la pièce documentaire *Le Premier homme*) les pièces *Sur ma mère et sur moi* et *Aliocha le garçon de CM2*. Il s'agit de pièces personnelles et biographiques. La première porte sur les relations très fortes de la dramaturge avec sa propre mère, et la seconde sur la force apportée par un amour d'enfance retrouvé à l'âge adulte. Elle-même est une dramaturge reconnue, et également une poétesse ayant déjà publié plusieurs recueils, et qui est membre de l'Union de gens de lettre de Moscou. Elle gagne sa vie en écrivant pour des journaux, des opérettes, des séries télévisées.

Elena Issaeva justifie le caractère « documentaire » de ses œuvres non verbatim, par l'authenticité de ce qui y est décrit, des situations, des paroles. Ainsi, à propos de *Sur ma mère et sur moi* : « *Ce n'est pas tout à fait le format de Teatr.doc, mais c'est Teatr.doc parce que c'est, c'est une sorte d'interview de moi-même ; c'est-à-dire ce sont mes discussions avec maman, mon enfance, notre Chronique ; Tout de même c'est documentaire. Tout ce qui y est, c'est ce qui a été en effet, des événements réels, des faits réels, des gens réels, tout ce dont était remplie notre vie (...). C'est écrit dans une forme de pièce artistique, mais c'est aussi du matériel documentaire ; c'est mon enfance là, je n'ai rien inventé, c'est absolument documentaire* ».

Ou encore pour *Aliocha le garçon de CM2* qui était d'abord sous une forme partiellement inventée, avant que sur le conseil du metteur en scène Galina Sinkina, elle enlève tous les éléments inventés pour écrire comment cela s'est passé en vérité : « *Avant cette pièce était autrement. C'est-à-dire le premier acte, là où ils sont petits, a été écrit dès le début, et il est tout à fait réel. Mais après il y avait un deuxième et un troisième actes, où j'avais inventé une histoire, comment elle revient déjà grande et comment ils se rencontrent... [...] Comment se passent certaines rencontres dans la vie. Mais c'était inventé. Et ça se sentait dans la langue, et dans la manière dont était montée la situation... Et Gallia de dire : « Mais tu le vois bien toi-même : le premier acte d'accord, mais les deux autres, non, ils n'ont pas été en réalité, si ? – non... – Enlève ces deux actes et écrit le second comme ça c'est passé en vérité ». Voilà, c'est Teatr.doc, hein ? Je me donc suis assise et j'ai écrit le deuxième acte, comment en vérité je suis partie avec mon garçon dans le sud, comment je me suis couchée et suis tombée malade, justement dans cette ville, avec mon petit garçon (...) et Ainsi Gallia m'a amené au théâtre documentaire ; j'ai tout fait comme ça a été en vérité et ça a donné quelque chose de beaucoup plus fort. »*

A travers les éléments de la vie de l'auteur, c'est la vie de chacun qui ressort, et c'est dans ce caractère universel de l'expérience humaine racontée, que réside la valeur

documentaire. C'est par exemple ce qu'exprime Diana Rakhimova, une des actrices dans le spectacle *Sur ma mère et sur moi* qui y retrouve l'évocation de son enfance soviétique :

« - Ce spectacle, *« Sur ma mère et sur moi »*, qu'est-ce qu'il vous a apporté personnellement ?

- *personnellement ? C'est que nos enfances, nos enfances soviétiques, étaient toutes pareilles les unes aux autres. Nous reconnaissions tous, d'une certaine manière, les mêmes lois, nous vivions tous dans une même cour, nous faisions tous les mêmes leçons. Une école ne se distinguait pas d'une autre école. Tout était, pratiquement, pareil. A cause de cela, notre conscience, à l'époque, contenait une seule et même information. Maintenant tout est très différent : on étudie de manières différentes, on prépare de manières différentes, on éduque de manières différentes la conscience humaine. Alors qu'avant, tout était comme dans une grande et énorme cour. Tout le monde était un. Cette vie, malgré la pauvreté de cette époque, malgré la faiblesse des salaires, elle apportait sa joie. Parce qu'il n'y avait pas de telles conceptions : « Tu est pauvre, je suis riche, et puisse que nous nous adressions pas la parole l'un à l'autre ». Et à cause de cela, cet étrange phénomène d'unité apportait une ouverture des relations humaines. Personne ne cachait rien à personne, c'était peut-être l'influence du caractère, ou bien de quelque chose d'autre, mais tout semblait accessible. On allait au même zoo, au même parc, et tout cela était bien (...). C'est parti, mais c'est resté dans la mémoire, et si Léna [Elena Issaeva] a écrit sur nous, maintenant nous parlons de notre rétro, de nos années passées qui ne reviendrons déjà plus parce que cette vie, au jour d'aujourd'hui, elle est, elle a simplement complètement changé, et c'est devenu notre nostalgie, la nostalgie de ces jours heureux, de ces jours quand on ne trompait pas ainsi, quand ce n'était pas si dur de vivre ».*

Pour la dramaturge, il s'agit d'évoquer les problèmes d'une génération, la sienne, qui a dans la trentaine aujourd'hui et avait dans les vingt ans lors de la chute de l'Union Soviétique : ils ont grandi dans une société et ont du construire leur vie dans une autre : *« Ce fut une perestroïka féroce, une société féroce. Sur notre génération est tombé comme éléphant : nous avons grandi dans un pays tout à fait différent, nous avons été à l'école et à l'institut dans ce pays, et quand nous en sommes sortis pour entrer dans la vie, on s'est retrouvés dans des conditions, différentes, dans une situation différente, et différente économiquement, et humainement, et moralement, et en général tout à fait autre. Tu comprends ? Certains ont supporté, certains non, certains sont partis, certains sont morts, d'autres ont eu le sida (...). La nouvelle génération, ceux qui ont vingt ans, ou moins, ils sont déjà, ils se sont adaptés, ils sont mobiles, ils sont déjà autres. Et ça leur est plus facile ».*

Ces deux spectacles ont eu beaucoup de succès et ont été primés à de nombreux festival.

Ivan Viripaiev est également un membre important de Teatr.doc, c'est même une « célébrité », car son spectacle *Oxygène*, écrit en 2002, a remporté un très grand succès, a été traduit dans différentes langues, et a participé sûrement énormément à faire connaître le théâtre. Le spectacle a remporté entre autres le grand prix du festival « Contacte » de Torun et le prix du meilleur spectacle au festival « Nouveau drame » 2003. Il a surtout eu un grand succès auprès du public.

Ivan Viripaiev refuse de faire du verbatim car il préfère écrire dans une langue « artistique ». Il ne dit pas qu'un théâtre social ne soit pas utile, mais lui n'en fait pas. Il considère pourtant que son théâtre est également documentaire, par la nature des thèmes abordés : *« La question documentaire n'est pas du tout simple. Dans mes spectacles aussi il y a de la « documentalité ». Mais simplement cette « documentalité » elle tient au thème même. Le thème même est documentaire. Il y a seulement que c'est écrit dans une langue artistique. La différence est là. C'est tout ».*

Là encore, il s'agit de parler de la société aujourd'hui, avec la langue d'aujourd'hui :

« *Et en quoi réside cette « documentalité* » ?

- *mais c'est qu'on y parle de ce qu'il se passe autour. En principe, tout peut-être documentaire. Je pense que n'importe quel art, il doit être en premier, un minimum, contemporain. Particulièrement le théâtre. Le théâtre ne peut pas ne pas être contemporain, parce qu'il se passe ici et maintenant, et ainsi, d'une manière ou d'une autre, il doit parler ... il peut parler de ce qu'il veut, cela peut être une pièce de Molière, mais elle doit être, il doit y avoir ce qui aujourd'hui touche les gens qui sont assis dans la salle. Ce peut être un problème éternel, comme l'amour ou la mort, mais il doit être raconté de manière contemporaine. Sinon il n'y aura pas de contact* ».

Et les spectacles d'Ivan Viripaiev proposent effectivement une langue très moderne, et un format de spectacle très particulier : *Oxygène* est un spectacle scandé par deux personnages, Sacha homme et Sacha femme, comme un texte de rap sur de la musique mixée par un DJ. Il est constitué de dix chapitres, chacun introduit par un des dix commandements de l'ancien testament. La conclusion, c'est qu'il faut respirer l'oxygène :

Lui.- Puisse seulement que l'oxygène ne soit pas coupé avant la fin, voilà ce que je demande, voilà ce qui est censé,...

Elle.- ... c'est seulement grâce à cet oxygène qu'est inventée toute cette vie terrestre complexe et contradictoire.

Lui.- il s'agit de même après la mort respirer cet oxygène, et non pas ce gavno que j'ai respiré il y a peu dans le bureau des passeports de mon quartier –

Elle.- Juge de l'arbre selon ses fruits. Amen.

Il était une fois une jeune fille Sacha. Elle est née dans les années soixante-dix du vingtième siècle dans une grande ville. Elle a étudié à l'école puis à l'institut, puis elle s'est mariée à l'homme qu'elle aimait. Et le vingt-et-unième siècle a commencé. Il était une fois un jeune homme Alexandre. Il est né dans les années soixante-dix du vingtième siècle dans une grande ville. Il a étudié à l'école puis à l'institut, il n'a pas fondé de famille. Et voilà qu'a commencé le vingt-et-unième siècle. Ce sont Sacha et Sacha, les gens du troisième millénaire. Souvenez-vous d'eux tels qu'ils sont. C'est une génération entière. Souvenez-vous d'eux comme d'une vieille photographie. C'est une génération vers la tête de laquelle, quelque part dans le cosmos froid avec une vitesse précipitée, vole une météorite énorme.

C'est encore bien la volonté de dépeindre cette génération, dont font partie la plupart des membres de Teatr.doc, les trentenaires, qui ont grandi en union Soviétique, et ont du s'installer dans la vie dans une société tout à fait autre.

Son deuxième spectacle monté avec Teatr.doc, *Existence n°2* est écrit à partir du texte délirant d'une femme atteinte de schizophrénie.

Kinoteatr.doc, festival du cinéma réel.

Festival de cinéma documentaire organisé par Teatr.doc du 23 au 28 février 2005. La sélection est très ouverte : 50 films, documentaires ou non, qui tous doivent avoir un regard sur la réalité contemporaine. Il s'agit de films proches de l'esthétique de Teatr.doc. Le festival comprend un programme concours (28 films), et un programme hors concours intitulé « panorama ». Il y a également un programme spécial, composé de la présentation de projets inédits de Teatr.doc. Des tables rondes sur le cinéma contemporain sont organisées le dernier jour. Le festival dure sept jours : trois demi-journées complètes (de 13 heures à environ vingt-deux heures), deux soirées (19 heures-22heures) et la soirée de clôture, où sont présentés tous les films primés.

« C'est, pour la plus grande part, du cinéma d'auteur, de ceux qui éprouvent la nécessité de se dire, le souhait de changer quelque chose, dans le monde, dans la société, ou au moins en soi ». Boris Khlebnikov, sélectionneur.

« commence la nouvelle « école naturaliste », qui une fois de plus, apporte dans l'art la langue changeante de la rue, les factures grossières de la vie, qui échange les habits vieillis de coupe compliqué contre de simples guenilles, derrière lesquelles il lui semble apercevoir le corps de l'authenticité. Sur la scène de Teatr.doc, nous voudrions montrer des films, documentaires comme non documentaires, tournés ni pour la télévision ni pour la vente, mais « pour soi », pour exprimer ses impressions de la nouvelle réalité russe, pas tout le temps artistiquement virtuoses, mais honnêtes - et socialement et esthétiquement, – sincères et libres (...) On peut même dire avec une position sociale active, si l'on comprend la « socialité » comme le fait de ne pas s'exclure du courant commun de la vie contemporaine, comme un intérêt pour l'expérience d'autrui et une attention au monde environnant ». Aliona Solntseva, sélectionneuse.

Ces films sont rassemblés en cinq thèmes : la guerre, les femmes, le choix, le travail, la maison. La plupart sont des courts-métrages, ceux en compétitions ne dépassent pas trente minutes (sauf un de 50 minutes) ; le seul long métrage est hors compétition. Ils sont venus là par concours ouvert (à peu près la moitié des films en concours), mais aussi par conseil de festivals régionaux. Selon les mots des sélectionneurs, il y aurait eu entre 300 et 500 films proposés. Dans ses films du panorama, beaucoup ont été prisés dans d'autres festivals : *La vie en paix*, grand prix du 15^{ème} festival ouvert de cinéma non fictionnel, d'Ekaterinbourg, octobre 2004 et *Deadline*, ayant remporté de prix dans de nombreux festivals russes, et ayant participé au festival de Rotterdam.

L'évènement est assez médiatisé, notamment par le journal *Afficha*, qui en fait le thème principal de la rubrique cinéma du numéro, cité en couverture. En couverture du site Un Autre Cinéma aussi. La constitution du jury témoigne de ces liens avec la presse, ainsi qu'avec de nombreuses personnes du monde du théâtre et du cinéma :

Les sélectionneurs : Boris Khlebnikov (réalisateur de cinéma) et Aliona Solntseva : rédacteur de la partie culture du quotidien *Vremia Novosti*.

Le jury : Anatolyi Belyi, acteur ; Romane Volobouev, critique de cinéma, rédacteur du journal *Afficha* ; Ekaterina Degot, théoricienne de l'art, conférencière ; Daniil Dondureï, sociologue de la culture, rédacteur en chef du journal *Isskustvo Kino* ; Elena Kovalskaïa, critique de théâtre, rédactrice du journal *Afficha* ; Maxime Kourotchikine, dramaturge de Teatr.doc ; Igor Lebedev, directeur général de la compagnie de cinéma « Karmen Video », rédacteur en chef du journal *Un Autre cinéma* ; Olga Lopoukhova, producteur exécutif du festival « ARTKliazma », directeur artistique de KT « ARTStrelka » ; Elena Mecherkina,

sociologue ; Mikhaïl Ougarov, dramaturge, metteur en scène, directeur artistique de Teatr.doc.

Le festival bénéficie également du soutien informatif de nombreux journaux : Rambler Vision, Vremia Novostei, Outro.ru, Un Autre Cinéma, Afficha, Aktsia, T.E.A.T.R, club DOM.

Le comité d'organisation, contient plusieurs personnes du festival le masque d'or (grand festival national de théâtre) qui ont apporté leur aide presque gratuitement à Teatr.doc.

Le budget général est de l'ordre de 1000 dollars, financés presque entièrement par le mécène Alla Khokhlina.

L'entrée aux séances est gratuite, mais on peut s'inscrire à l'avance par téléphone pour réserver une place et être ainsi sûr de pouvoir assister aux séances. Cette liste est pleine pour l'ensemble du festival dès les premiers jours. Viennent beaucoup de monde, surtout des jeunes, qui ne sont pas forcément venus à Teatr.doc avant : ils ont entendu parler du festival par afficha, ou sur internet. On attend souvent une petite demie-heure dans la cours de Teatr.doc, un des organisateur (change chaque jour) à l'entrée avec une liste fait entrer tous ceux qui se sont inscrits. Puis tous les autres entrent. Tout le monde arrive à rentrer, mais on se tasse beaucoup : par terre sur des petites tablettes de bois recouvertes de mousse ou sans rien jusqu'à l'écran, sur le rebord des fenêtres, les derniers se tassant debout près de la porte.

Pour les après-midi complètes de projection, il y a quelques poses, toutes les heures à peu près, de cinq minutes, où l'on peut bouger, sortir ou rentrer si l'on veut, boire du thé et grignoter des biscuits dans le corridor. Elena Gremina a demandé dès les premiers jours aux gens de ne pas sortir entre ni durant les films en dehors des poses, à cause du trop grand nombre de personnes. Une grande pose d'une heure au milieu de l'après-midi, entre deux thèmes. Pendant ce temps, des interviews. De courtes discussions après les films quand les réalisateurs sont présents, mais on essaye de ne pas trop perdre de temps, et les questions les plus générales sont laissées pour la table ronde le dernier jour.

Le public est très jeune, 16-35ans, quelques personnes plus âgées, mais alors souvent invités. Le premier jours à la deuxième partie de l'après-midi, je compte 68 personnes assises, plus une quinzaine sans place : debouts ou assises par terre, elles vont et viennent selon les films.

Les réalisateurs sont tous sauf exception très jeunes : de 20 à 30 ans. (un seul a la quarantaine, quelques-uns ont autour de 35 ans, mais c'est tout. Pour beaucoup ce sont des films d'Ecole : films de diplôme notamment. Souvent très rudimentaires.

Compte-rendu des tables rondes, dimanche 27 février:

Le thème qui revient le plus souvent est l'absence de cinéma de qualité produit par l'industrie russe, qui redémarre en réalisant des films à gros budgets. On s'extasie à l'inverse du potentiel présent dans cette jeunesse qui a réalisé les films présentés au festival : il y a là de la vie, de la vérité, de l'espoir. On s'indigne que les films russes n'aillent pas l'étranger, et que ce soit les étrangers qui parlent des russes, les présentant toujours comme des ivrognes et des malades.

Les débats tournent souvent autour de la question de l'objectivité, notamment sur le film *Oui, la mort !* d'une jeune réalisatrice portant sur le parti bolchevique et extrême de Limonov, un film très bouleversant. La jeune réalisatrice a partagé le quotidien de ces militants extrémistes barricadés dans les locaux de leur parti et attendant l'assaut des forces de police. Tandis que certains lui reprochent son manque d'objectivité, d'autres disent qu'au contraire c'est ce qui fait la force de ce film.

Une autre question soulevée est la place que doit prendre ou non le réalisateur dans son film. S'il apparaît, il semble que l'auteur gêne l'expression libre de ses personnages. Si au

contraire il se cache, il semble alors que ce n'est pas honnête, car il cache la présence du réalisateur dans la situation avec les personnages.

Enfin se pose la question de la pudeur que doit ou non avoir le réalisateur, et jusqu'où il peut se glisser dans l'intimité des personnes filmées. Ce débat a été soulevé notamment à propos du film *Infirmier*, réalisé par un aide de vie, sur sa relation avec son patient, dont il aide les derniers jours.

L'émotion est toujours très présente : on rigole beaucoup, notamment lors de la projection du *transformateur*, seize minutes de discours ininterrompu, sans sens et plein d'argot, d'un ivrogne dans une cuisine, où il attend un an durant, avec un ami, un transformateur qui n'arrivera jamais ; d'autres films sont au contraire très durs et frappant : dans *Mamotchka*, un accouchement difficile est filmé en temps réel. Tous les films contiennent beaucoup d'argot, ce qui est très mal perçu en Russie.

Les prix attribués, très variés, montrent les intérêts du festival :

Soirée de fermeture, dans le club « Dom », un centre culturel, où Teatr.doc a déjà organisé différentes manifestations. Quelques lectures avant le début de la cérémonie, puis une remise de prix détendue (l'actrice Elena Morosova, joue avec des longues-vues pendant leur remise) Montent sur la scène tour à tour, différentes personnes qui remettent des prix personnel :

Des prix spéciaux :

Un Autre cinéma : Le bon pote, Saint-Petersbourg, et *l'Orage* : DVD.

Alla Khokhlina, « le verre grossissant », « pour une grande attention à ce qui nous entoure » : *Ce qui a été, a été* : une loupe de table.

Deux anciens de Teatr.doc viennent remettre le prix « Teatr.doc » à *Oui, la mort* et *Djihad intérieur* (sur un jeune chanteur dans un groupe de rock, qui se présente comme candidat à la mairie d'Ekaterinbourg) : une bouteille de champagne « antisoviétique ». Le producteur de ces films monte sur scène, il parle pour les réalisateurs absents : « *si cette génération est anti-soviétique ou soviétique, il ne le sait pas, mais ils sont différents, et ils sont bien présents* ».

Prix du comité d'organisation : *Poussière*, pour « le regard sur notre génération ».

L'actrice Elena Morosova, déclare son amour à Pavel Rouminov, réalisateur de *Deadline*, et lui offre des libellules en papier.

Viennent ensuite la remise des prix officiels ; ces derniers représentent tous des longues-vues :

Prix des spectateurs (chaque jour étaient remis des questionnaires sur les films que les gens avaient préférés dans la journée) : *Chère Markovitz*, sur un instituteur de campagne original.

Prix « pour le regard honnête » : *Infirmier*

Prix « Pour le meilleur Début » : *Le cadeau*

Prix « Pour l'image artistique, exprimée pour un minimum de temps et un minimum de moyen » : *Tracer* !

Moscow Times, 18 février, p.107 : « *un événement presque sans précédents à Moscou (...) c'est le genre de contact qui a Moscou depuis longtemps a été limité aux cercles professionnel, comme la maison du cinéma (...) Pour maintenant, c'est l'endroit pour capter le pouls de la nation, particulièrement perçu à travers les yeux de sa jeune génération* ».

Il y a une sorte d'effervescence autour de ce festival. C'est l'impression qu'il se passe quelque chose de très important et de très fort. Ambiance de fête, discussions. A la sortie du festival, tous soulignent qu'en Russie les gens ne sont pas morts, et que ça laisse espérer beaucoup de choses pour l'avenir.



Le questionnaire d'enquête distribué aux spectateurs pendant le festival, afin de connaître leur point de vue sur les films et sur kinoteatr.doc :

Друзья, заполните, пожалуйста, эту анкету. Для нас это очень важно. Спасибо!

Как Вы узнали о КИНОТЕАТРЕ.DOC?

- ☐ от друзей
- ☐ из газеты или журнала
- ☐ из Интернета
- ☐ из флаера или афиши
- ☐ в Театре.doc

Какое кино Вы хотели бы увидеть в КИНОТЕАТРЕ.DOC?

- ☐ документальное
- ☐ игровое
- ☐ и документальное и игровое

Как часто Вы бы готовы посещать КИНОТЕАТР.DOC?

- ☐ один раз в месяц
- ☐ один раз в неделю
- ☐ два раза в неделю
- ☐ три раза в неделю

Какие фильмы (программы) Вы смотрели в КИНОТЕАТРЕ.DOC?

Какие фильмы (программы) произвели на Вас наибольшее впечатление?



8. *Crime de Passion*, dernière représentation de la saison 2004-2005

Le spectacle était mal annoncé et aucun spectateur n'est venu. La troupe qui doit partir le lendemain au festival de Toliatti improvise une fête.



On attend les spectateurs qui ne viendront pas



On improvise une séance de photos : les deux actrices encadrent la dramaturge Galina Sinkina.



Les amis de la troupe viennent se mettre dans le cadre



Ça se termine en musique et en danse !