



actes n° 4 | 2018

Doctorales 58 : L'épreuve de l'altérité

Rendez-vous gare de l'Est : le théâtre à l'épreuve de la bipolarité et la bipolarité à l'épreuve du théâtre

Marie Astier

Mots-clefs :

Édition électronique :

URL :

<https://www.doctorales.fr/articles/actes-4/13-rendez-vous-gare-de-l-est-le-theatre-a-l-epreuve-de-la-bipolarite-et-la-bipolarite-a-l-epreuve-du-theatre>

DOI : 10.34745/numerev_138

ISSN : 2823-4367

Date de publication : 14/02/2018

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Astier, M. (2018). Rendez-vous gare de l'Est : le théâtre à l'épreuve de la bipolarité et la bipolarité à l'épreuve du théâtre. *Doctorales 58*, (actes n°4).

https://doi.org/10.34745/numerev_138

Cet article propose une analyse du spectacle de Guillaume Vincent *Rendez-vous gare de l'Est*, écrit à partir d'entretiens avec une jeune femme bipolaire. Il étudie plus spécifiquement les moyens dramaturgiques et scéniques mis en place pour rendre visible une altérité qui a tendance à rester cachée dans la vie sociale. Confronté à l'épreuve de la bipolarité, l'auteur/metteur en scène a recours non pas à un théâtre d'images extrêmes sources d'une fascination mêlée de crainte, mais à une théâtralité de la parole impliquant fortement, quoique différemment, le spectateur. Se sentant concerné par les propos proférés, celui-ci fait l'expérience d'une certaine proximité avec ce qu'il pourrait avoir tendance à considérer comme une altérité radicale. À l'épreuve d'un certain type de théâtre, les représentations courantes (voire les clichés) de la bipolarité se trouvent donc bouleversées.

Mots-clés : visibilité, invisibilité, audibilité, dispositif théâtral, trouble psychique, théâtre documentaire

Introduction

La bipolarité interroge doublement le rapport à l'altérité. Pour les personnes réputées saines d'esprit, les personnes dites en situation de trouble psychique se présentent généralement sous les traits de l'altérité. Le trouble psychique fait ainsi souvent obstacle à une relation interpersonnelle alors appréhendée comme une véritable épreuve. De plus, à cause de ce trouble, la personne bipolaire fait elle-même et en elle-même l'épreuve d'une certaine altérité, en ce que son identité est instable : est-elle « plus elle » en période maniaque ou en période dépressive ? Dans *Rendez-vous gare de l'Est*, spectacle écrit à partir d'entretiens avec une jeune femme bipolaire et interprété par la comédienne Émilie Incerti Formentini, Guillaume Vincent met en scène cette double épreuve de l'altérité^[1].

« Le renoncement à la fiction et une volonté de capturer le réel^[2] » dont témoigne *Rendez-vous gare de l'Est* l'inscrit dans la veine du théâtre documentaire d'Erwin Piscator et Peter Weiss, dont Guillaume Vincent refuse pourtant l'un des « fondements historiques [:] la vision marxiste des rapports sociaux^[3] ». Alors que chez Piscator le personnage est considéré comme le représentant de sa classe, Guillaume Vincent ne cherche pas à mettre en scène des « classes sociales ». En cela, il ne partage pas le « positionnement politique [d]es inventeurs [du théâtre documentaire]^[4] ». Sa pratique

opère alors un certain nombre de déplacements dramaturgiques par rapport aux modèles historiques, notamment en ce qui concerne la nature et la place du « document » au sein de l'économie générale du spectacle. Chez Piscator et chez Weiss, la fable fictionnelle était remplacée par « l'enquête, la collecte et la mise en forme de documents d'archives [...], [qui] étaient agencés de manière à contester l'idéologie dominante au profit de la "vérité" des processus historiques^[5] ». Chez Guillaume Vincent la fable fictionnelle est exclusivement supplantée par un témoignage ou récit de vie, sans que d'autres types de documents se fassent entendre. Alors que Piscator et Weiss faisaient majoritairement appel au découpage et au collage de divers matériaux, Guillaume Vincent recourt au verbatim^[6] et opère seulement « un montage au niveau moléculaire^[7] », en ce que, pour écrire sa pièce, il a coupé et ré-agencé les entretiens initiaux. Si dans le théâtre documentaire « épique » le montage est nécessairement visible, dans celui de Guillaume Vincent, celui-ci est volontairement invisible. Cette différence de « nature des documents utilisés (documents historiques, officiels, scientifiques, politique, à caractère public, ou document subjectifs, à caractère privé) » et de « modalités de présence de ce matériau sur la scène » place la démarche de Guillaume Vincent non pas du côté d'« un théâtre documentaire de dénonciation de la réalité » mais de celui d'un « théâtre documentaire qui entend donner à voir et à sentir des éclats d'une entité nouvelle : le réel », selon la typologie mise au point par Béatrice Hamidi-Kim^[8]. Ce changement de forme du théâtre documentaire me semble correspondre à un changement du rôle qui lui est assigné. Alors que Piscator et Weiss cherchaient à rendre visibles des structures sociales, Guillaume Vincent tente de rendre visible l'expérience subjective des « oubliés », qui sont aussi des « dominés ».

Nous nous demanderons alors comment *Rendez-vous gare de l'Est* donne à voir l'expérience subjective de la bipolarité. Pour ce faire, nous nous proposons d'articuler le concept de visibilité à celui d'audibilité. Après avoir analysé le dispositif théâtral qui permet de rendre audible la parole d'une personne bipolaire, nous analyserons les deux parties du spectacle en montrant que la bipolarité se manifeste dans la posture énonciative du personnage d'Émilie.

1. Le dispositif d'audibilité

1.1. Une adresse ambiguë

Pour écrire sa pièce, Guillaume Vincent a retranscrit l'intégralité des entretiens menés avec la jeune femme bipolaire avant d'en faire un montage. À une exception près^[9], il a coupé ses propres interventions. Assise sur une chaise face public, la comédienne Émilie Incerti Formentini prend en charge un quasi-monologue, jusqu'à ce que l'auteur du texte et metteur en scène du spectacle pose une question à la comédienne depuis le public, puis traverse le plateau en lui en posant d'autres.

En mettant ainsi en scène sa propre posture, Guillaume Vincent donne à voir une partie du processus de création du spectacle au sein du spectacle lui-même : *Rendez-vous gare de l'Est* repose sur des propos qui lui étaient adressés, tenus lors d'entretiens dont il était à l'origine. Cette intrusion de la figure auctoriale n'intervient cependant qu'une dizaine de minutes avant la fin du spectacle. La grande majorité de celui-ci joue donc sur une ambivalence dans l'énonciation, d'autant plus que la comédienne a parfois recours au tutoiement^[10]. Tel est le cas dans la mesure où sa parole est une retranscription d'entretiens tenus entre deux personnes qui se tutoient. Sur scène, ce tutoiement crée un trouble car il entraîne une implication du public différente de celle instaurée par le vouvoiement. À défaut d'avoir pu recueillir les impressions d'un grand nombre de spectateurs, référons à l'expérience de deux d'entre eux. La première fois que j'ai vu *Rendez-vous gare de l'Est*, jusqu'à l'intervention de Guillaume Vincent, j'ai cru être le destinataire de la parole de la comédienne, tandis qu'un de mes amis avait déjà l'impression qu'elle s'adressait à quelqu'un d'autre. Le fait que celle-ci entre constamment en interaction avec les spectateurs — par exemple en regardant droit dans les yeux ceux des premiers rangs ou en “rebondissant” sur leurs réactions^[11] — l'a pourtant empêché de se sentir à distance, quand, de mon côté, je me suis sentie personnellement impliquée dans le spectacle, voire prise à partie par la comédienne.

Ainsi, le dispositif théâtral frontal et la jauge réduite créent les conditions permettant — de fait et très concrètement — au spectateur de se sentir concerné par les propos proférés sur scène, propos issus d'entretiens avec une jeune femme bipolaire. *Rendez-vous gare de l'Est* brouille ainsi les frontières entre le « normal et le pathologique^[12] » et rend audible une parole qui reste majoritairement inouïe dans la vie sociale, faute d'oreilles attentives.

1. 2 Des effets de réel

Dans un article consacré à Lars Norén, dont la pièce 7.3 est écrite à partir de sa rencontre avec trois détenus de la prison de Tidaholm, Marion Boudier parle du « risque d'exhibition zoologique qui guette toute mise en scène directe du réel^[13] », auquel Lars Norén aurait réussi à échapper « en plaçant le spectateur face à une pièce en cours d'élaboration et donc face à un réel qu'il sait vrai et faux à la fois^[14] ». Dans *Rendez-vous gare de l'Est*, il me semble que c'est en confiant les propos d'une personne bipolaire à une comédienne professionnelle que Guillaume Vincent met le spectateur « face à un réel qu'il sait vrai et faux à la fois ».

Le réel est faux puisque, comme indiqué dans le programme de salle, le spectateur n'est pas face à une vraie personne bipolaire mais face à une comédienne qui joue le rôle d'une personne bipolaire. Le spectateur n'assiste cependant pas à une fiction puisque les paroles proférées sur scène ont véritablement été tenues par une personne bipolaire. Le réel est donc vrai. Il s'agit en quelque sorte d'un vrai témoignage porté par un faux témoin.

Guillaume Vincent invite le spectateur à prendre part à un « jeu avoué du faire-semblant^[15] » d'autant plus ambigu que le personnage sur scène se prénomme Émilie^[16], comme la comédienne elle-même. S'il n'est pas exclu que la personne bipolaire interviewée s'appelle également Émilie, il paraît cependant plus probable que Guillaume Vincent ait remplacé son prénom par celui de la comédienne. Alors que dans le cadre d'enquêtes sociologiques « l'anonymisation » de la personne interviewée sert à cacher la réalité, au théâtre cet artifice accentue un effet de réel qui trouble le spectateur.

En ne mettant pas en scène une « vraie personne bipolaire » mais une comédienne incarnant une personne bipolaire, Guillaume Vincent attire l'attention des spectateurs en jouant avec leur curiosité et leur attrait pour le réel en même temps qu'il les conforte (et donc les rassure) dans leur position de spectateurs de théâtre, qui se trouvent toujours face à un jeu entre fiction et réalité^[17]. Confrontés à une comédienne restituant la *parole* d'une personne bipolaire, les spectateurs ne sont pas renvoyés à une posture de *voyeur*. Guillaume Vincent me semble ainsi éviter le malais « moral » qui pourrait faire obstacle à la réception de cette parole. Or, c'est justement à travers cette parole que se manifeste l'altérité d'Émilie, qu'on l'appelle « maladie », « trouble » ou « handicap ».

2. L'évolution de la maladie *via* l'évolution de la posture énonciative

2.1. La prise de distance initiale

Rendez-vous gare de l'Est est divisé en deux parties^[18]. La rupture, marquée dans le texte par le passage du « I » au « II », est véritablement mise en scène dans le spectacle. Après avoir parlé pendant environ trente-cinq minutes, la comédienne se lève et va en fond de scène. Une douche de lumière éclaire la chaise vide tandis qu'une douce musique pop se fait entendre — *Love Is Like a Butterfly* de Dolly Parton —, puis la comédienne revient s'asseoir et continue son récit.

Dans la première partie du spectacle, Émilie évoque son internement à Sainte-Anne, après qu'elle a arrêté de prendre ses médicaments : réveillée en pleine nuit en proie à une douleur terrible, elle est allée s'enfermer dans les toilettes sur le palier du studio conjugal et n'en est sortie que sur l'injonction d'un infirmier de Sainte-Anne, envoyé par le SAMU qu'avait appelé son mari. Elle raconte ensuite comment elle a violemment refusé que son mari la laisse seule dans sa chambre le temps d'aller manger quelque chose, alors qu'elle-même dévorait voracement le petit déjeuner qui lui avait été apporté.

Cet épisode me semble mettre en exergue un aspect particulier du récit de soi : le fait de prendre de la distance et de mettre en scène son vécu. Sa construction en trois étapes précises^[19] le rend éminemment théâtral. Émilie commence par poser le cadre : les toilettes sur le palier (qu'elle a déjà pris le temps de dépeindre en début de texte^[20]). Elle décrit ensuite rapidement les personnages qui vont habiter ce cadre, en retenant un trait spécifique à chacun : Émilie (qui ne se sent pas bien) et son mari Fabien (qui est inquiet). Enfin, elle entre elle-même dans le cadre qu'elle a créé, pour incarner les personnages et les faire parler. Dans la scène de l'enfermement et de la sortie des toilettes puis dans celle de l'anecdote de Sainte-Anne, Émilie joue son propre rôle mais aussi ceux de Fabien le mari et de Michel l'infirmier, « sachant qu'ils peuvent aussi [lui] parler, à [elle] qui [est] l'œil-caméra, le témoin, qui crée l'empathie avec le spectateur, et qu'il y a ainsi un dialogue qui s'instaure, entre ce qui vient de la narration, du récit, et l'incarnation^[21] ».

En se présentant elle-même comme un personnage jouant un rôle particulier dans une situation donnée, Émilie prend de la distance par rapport à la posture de personne malade et à la situation d'hospitalisation, ce qui incite implicitement le spectateur à en faire autant. L'alternance des moments de narration et de moments d'incarnation des personnages — avec une voix et un positionnement du corps dans l'espace spécifiques — fait apparaître Émilie sous les traits d'une conteuse contemporaine à la Dario Fo ou d'une conteuse documentaire, pour reprendre l'adjectif utilisé par Christophe Triau à propos de Nicolas Bonneau. Dans l'entretien qu'il lui accorde il explique en effet que « parmi les registres qui existent chez les conteurs, il y a le récit de vie : ce qu'on appelle les "faits" - les petites tranches de vie, les faits de voisinage... ». C'est bien un récit de vie qu'Émilie raconte ici mais, au-delà du thème, ce sont surtout les codes du conteur que le personnage d'Émilie reprend. Comme Nicolas Bonneau elle est « un protagoniste ou un témoin actif de [s]es propres histoires », « dans une adresse directe au spectateur, dans la responsabilité de sa parole^[22] ».

En jouant son propre rôle, le personnage d'Émilie replonge dans la violence de ses réactions d'alors et fait donc (re)vivre au spectateur l'intensité de la situation. Émilie me semble cependant « responsable de sa parole » dans la mesure où cet investissement émotionnel quand elle rejoue son propre rôle est aussitôt suivi d'un commentaire sans trace d'émotion. Cette rupture introduit même un certain humour. Citons ici un extrait de l'épisode raconté :

« Enfin c'était atroce et j'ai eu peur de Fabien et j'avais pas confiance. Donc je suis partie m'enfermer dans les chiottes, là sur le palier... et j'avais mal, j'avais mal, j'avais mal et c'était atroce. Je sentais mes genoux qui étaient complètement détruits enfin complètement écartelés.

Mais vraiment.

Et là j'ai regardé si je pouvais m'enfuir parce que j'avais peur que Fabien ouvre. Et

donc, y avait une fenêtre, on était au sixième étage et j'ai commencé à chercher des points d'appui.

Heureusement, heureusement, que j'avais encore un peu de conscience quand même. Et je faisais, oh non, non, là, la fenêtre elle est trop loin, j'y vais pas. Et... et donc... Finalement, j'ai pas...

Et là Fabien, il me dit, je vais appeler, je vais appeler... Et là je dis, mais appelle, appelle... appelle Sarkozy ! Appelle Jospin ! Je les veux tous là, je veux leur parler, je veux leur dire que... la tolérance zéro ça n'existe pas !

Et donc, et donc à ce moment-là, je suis devenue socialiste !

Enfin bref ^[23]. »

D'un même mouvement, le personnage Émilie dramatise et dédramatise la situation. Elle raconte sa crise avec un évident jeu de distanciation. Dans la deuxième partie du spectacle, Émilie n'est plus dans une posture de prise de distance si évidente. Or, la rupture dans la continuité du texte et du spectacle est un moyen pour Guillaume Vincent de traduire graphiquement et scéniquement la période d'hospitalisation (pour dépression) de la personne interviewée, au cours de laquelle il n'a pas pu mener d'entretiens avec elle.

2.2 Une objectivité de plus en plus compromise

Dans la deuxième partie du spectacle, Émilie raconte son expérience des Assédic. Elle commence par expliquer que, s'étant rendue sur place sans avoir pris rendez-vous, elle a dû téléphoner pour en prendre un, qu'elle n'a obtenu qu'après trois appels au cours desquels le ton a monté à cause de l'incompétence de ses interlocuteurs. Elle parle ensuite d'une femme enceinte qui était dans la salle en même temps qu'elle et qui cherchait désespérément à obtenir un document dont elle avait besoin avant son accouchement.

Émilie évoque ainsi une anecdote banale et quotidienne sans lien direct avec sa maladie, si ce n'est qu'elle a été licenciée suite à sa dépression. Sa parole pourrait être celle de n'importe quel chômeur (ou intermittent) qui s'est un jour retrouvé dans ce genre de situation administrative humiliante et ubuesque. L'expérience relatée relève de la précarité et de la marginalité sociale mais la façon dont elle est relatée donne voix à la maladie, en ce qu'elle donne à entendre l'évolution de celle-ci par rapport à la première partie du spectacle.

Pour reprendre la distinction opérée par Pierre Guénancia, Émilie est alors davantage dans le souvenir que dans la représentation, car « lorsqu'on cherche à se représenter ce que l'on a vécu [,] on rappelle bien des événements passés comme dans le souvenir mais c'est afin de les disposer selon un ordre chronologique, un ordre qui forme une

histoire^[24] ». Selon lui, « l'élément distinctif de la représentation, par rapport à l'imagination ou au souvenir, c'est cet ordonnancement ou mise en scène [des événements passés]^[25] ». Le terme de « mise en scène » ne peut manquer de susciter notre attention et nous invite à une lecture particulière du discours d'Émilie. Alors que dans l'épisode de l'internement à Sainte-Anne, la posture narrative du personnage d'Émilie — que nous avons rapprochée de celle d'un conteur — manifestait clairement sa volonté et sa capacité de représentation des événements narrés, par leur mise en scène, cette faculté est moins évidente dans l'épisode des Assédic.

L'« ordonnancement ou mise en scène [des événements passés] » est en effet beaucoup plus flou. La construction de la narration est moins précise : Émilie pose rapidement et confusément le cadre, elle ne présente pas les personnages avant de les incarner et ne les incarne « qu'à moitié » (elle imite un peu leur voix mais ne dessine pas la position de leur corps dans l'espace, ce qui n'aide pas à rendre visible le cadre dans lequel se déroule l'épisode). Elle n'introduit aucune rupture — ne serait-ce que dire qu'elle a conscience d'être imprécise comme elle le fait pour l'épisode précédent lorsqu'elle explique qu'elle « raconte dans le désordre^[26] » — mais part dans une digression qui (lui) fait perdre le fil de l'histoire, à laquelle elle revient sans crier gare :

« Alors je refais la queue, j'attends, l'animateur me dit, ben réessayez. Merci, je remets le truc et là je tombe sur un mec super désagréable mais au moins il m'a donné un rendez-vous, là j'ai dit, il a été pro.

Et il paraît... J'ai une copine que j'ai eu au téléphone et qui m'a dit que sur une... un truc d'Assédic... vous n'avez pas le droit d'insulter les... de donner des...des... des jurons aux animateurs sous peine de trois ans de prison. Et elle m'a expliqué qu'en fait, ils avaient un régime comme dans la gendarmerie, c'était des...

Y avait une femme qui faisait, excusez-moi mais j'aimerais vraiment avoir mon papier, et elle fond en larmes...^[27] »

Cette variation de la posture énonciative du personnage d'Émilie — qui ne dispose plus les événements passés aussi clairement qu'avant, selon « un ordre qui forme une histoire » — est accentuée par un glissement de focalisation. Pour l'épisode de l'internement à Sainte-Anne, elle adopte une focalisation interne lorsqu'elle évoque ses sensations et impressions^[28] et une focalisation externe pour la description des réactions des autres personnages^[29]. Pour l'épisode des Assédic, elle adopte pratiquement exclusivement une focalisation interne voire zéro lorsqu'elle explique que « la nana elle en pouvait plus de venir [...] à l'Assédic^[30] » ou qu'elle est « sûre que [le mec ne] va pas lui donner son papier^[31] ». D'un épisode à l'autre, elle quitte sa position objective pour émettre des sentences sur les personnages et les situations, ce

qui est révélateur d'une modification de l'implication du personnage d'Émilie dans ce qu'elle raconte. Par son jeu, la comédienne Émilie Incerti Formentini rend cette modification d'autant plus sensible. Alors qu'elle ne met aucun pathos dans la narration de son admission à Sainte-Anne — et même, plus tard, de sa contention —, elle est au bord des larmes quand elle se souvient de la femme enceinte qu'elle a croisée aux Assédic. Le fait que le personnage soit émotionnellement plus impliqué lorsqu'il parle d'un inconnu que de lui-même et de sa propre souffrance peut être interprété comme une manifestation de la pathologie dont il souffre.

La chute des deux épisodes est emblématique de ce changement de posture par rapport aux événements racontés, d'une prise de distance à la surimplication. « Y a des trucs qui sont un peu drôles quoi, je sais pas. C'est pas drôle mais c'est un peu drôle quand même. Avec le recul^[32] », conclut Émilie après avoir narré son internement à Sainte-Anne. À la fin de l'épisode des Assédic, elle avoue : « Je suis désolée, j'ai pas très envie de rigoler^[33]. » Dans le premier épisode, le personnage d'Émilie apparaît sinon sous les traits d'une conteuse responsable de son discours du moins comme quelqu'un qui arrive à mettre en perspective un épisode douloureux dans lequel elle a été personnellement impliquée. Dans le deuxième, elle se présente comme quelqu'un qui ne parvient pas à prendre du recul par rapport à une situation qui ne la concerne pourtant pas directement.

Dès lors qu'elle se laisse envahir par l'émotion provoquée par les mots, son discours ne peut plus être envisagé comme une possibilité d'unifier, au moins *a posteriori*, un "moi" dispersé pendant les événements passés. En partant du postulat selon lequel « c'est parce qu'il y a représentation qu'il y a ordre^[34] », le changement de posture énonciative d'Émilie — qui n'est plus du côté d'une narration tendue vers la représentation mais de celui d'un flot de paroles dans lequel le personnage perd pied et se noie — souligne l'impossibilité pour le personnage de se construire par le discours. Celui-ci apparaît alors davantage comme la manifestation sinon d'une « dispersion ontologique » du moins d'un désordre psychique.

Conclusion

J'ai choisi d'intituler mon article « le théâtre à l'épreuve de la bipolarité et la bipolarité à l'épreuve du théâtre » dans la mesure où *Rendez-vous gare de l'Est* me paraît un bon exemple de la façon dont une forme particulière d'altérité — qu'on l'appelle « trouble », « handicap » ou « maladie » — influence les formes de la représentation théâtrale qui, en retour, influence nos représentations de cette altérité^[35]. La spécificité du spectacle de Guillaume Vincent est de montrer la maladie exclusivement à travers les mots^[36]. Cette mise en visibilité du handicap par sa mise en audibilité donne naissance à une forme épurée qui met en exergue la théâtralité de la parole. Cette forme théâtrale, qui

ne s'intéresse pas à la spectacularité du handicap démystifie à son tour certaines visions que nous pouvons en avoir.

En faisant le choix de ne pas « dresser le portrait d'une malade mais le portrait d'une femme vivant avec une maladie^[37] », *Rendez-vous gare de l'Est*, à rebours des représentations de la folie se concentrant sur les moments de crise^[38], montre le quotidien d'un personnage réputé fou. En donnant ainsi accès à la perception d'une personne bipolaire, Guillaume Vincent change la perception que le spectateur peut en avoir. Ce n'est ainsi plus tant l'épreuve de l'altérité que celle de la proximité qu'il est invité à faire. Le monologue d'Émilie apparaît ainsi comme un « récit alternatif^[39] » rendu audible par le dispositif théâtral mis en place par Guillaume Vincent et, puisque « ne plus être entendu, c'est ne plus être vu du tout^[40] », le théâtre apparaît alors comme un véritable moyen de rendre visibles des visages qui tendent à s'effacer faute de perception.

Bibliographie

Canguilhem Claude, *Le Normal et le pathologique* (1966), Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

Goffman Erving, *Stigmates. Les Usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.â€”

Guénancia Pierre, *Le Regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

Jodelet Denise, *Folies et représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Jullien François, « L'Écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité », *Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Paris, Galilée, 2012.

Kempf Lucie et Moguilvskaia Tania (dir.) *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, 2013.

Le Blanc Guillaume, *L'Invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

Quétel Claude, *Images de la folie*, Paris, Gallimard, 2010.

Vincent Guillaume, *Rendez-vous gare de l'Est*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Biographie de l'auteure

Diplômée de l'École Normale Supérieure (spécialité principale : Études Théâtrales) en 2014, Marie Astier est actuellement en deuxième année de doctorat à l'Université Toulouse Jean-Jaurès sur le sujet « présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française ». Elle est notamment l'auteure de l'article, [« La distribution de comédien\(ne\)s en situation de handicap dans les spectacles de Philippe Adrien : enjeux éthiques, esthétiques et dramaturgiques », *Agôn*](#). Parallèlement à ses recherches universitaires, Marie Astier mène des activités pratiques, notamment au sein de sa compagnie de théâtre : la Compagnie En Carton.

[1]

___ Ce spectacle a été créé en janvier 2013 à partir d'entretiens que Guillaume Vincent a menés, de façon hebdomadaire entre septembre 2007 et février 2008, avec une jeune femme maniaco-dépressive, dans un café proche de la gare de l'Est. Le texte de la pièce a par ailleurs été publié en octobre 2015 aux Solitaires Intempestifs.

[2]

___ Lucie Kempf et Tania Moguilvskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, 2013, p. 9.

[3]

___ *Op. cit.*, p. 12.

[4]

___ *Ibid.*, p. 11.

[5]

___ *Ibid.*, p. 11-12.

[6]

___ Dans *L'Instruction*, Peter Weiss fait appel à une forme de verbatim qui n'est cependant pas du même ordre que celui de *Rendez-vous gare de l'Est*. L'instruction est la restitution, sans ajout d'autres matériaux, du procès de hauts dirigeants nazis à Francfort. Il ne s'agit donc pas d'un récit de vie privé mais d'un témoignage public.

[7]

___ Marion Boudier, « Un théâtre "presque documentaire" ? Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat » dans Lucie Kempf et Tania Moguilvskaia (dir.), *op. cit.*, p. 130-132.

[8]

___ Béatrice Hamidi-Kim, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (*Rwanda 94* et *Rimini Protokoll*) » dans Lucie Kempf et Tania

Moguilvskaia (dir.), *op. cit.*, p. 45-59. Béatrice Hamidi-Kim considère que les spectacles *Rwanda 94* (création Groupov, Jacques Delcuvellerie) et *Requiem pour Srebrenica* (créé par Olivier Py, avec l'historien Philippe Gilbert) appartiennent à cette « première lignée [qui] se situe dans la filiation du TD qu'on peut considérer comme historique, à la fois au sens où il entendait faire œuvre d'histoire et où il a fait date et vaut aujourd'hui comme modèle ou contre-modèle » tandis que 11 septembre 2001 de Michel Vinaver, Cargo Sofia, Radio Muezzin et Airport Kids (création : Stephan Kaegi/Rimini Protokoll) se rattachent à la « seconde lignée [qui] s'inscrit [...] en rupture ».

[9]

___ Guillaume Vincent, *Rendez-vous gare de l'Est*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 52-53.

[10]

___ « Et moi comme elle est trop petite pour y aller toute seule, je monte avec elle et j'suis là... Tu verrais, on est des vraies... des vraies gamines quoi » (*op.cit.*, p. 8).

[11]

___ Lors de la représentation à la ferme du Buisson à laquelle j'ai assisté en novembre 2015, des adolescentes ont ri lorsque Émilie Incerti Formentini a dit : « j'ai un big bide énorme ». Du coup elle les a regardées lorsqu'elle a renchéri : « j'ai des grosses fesses, enfin je suis énorme quoi ! » (*ibid.*, p. 23).

[12]

___ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Claude Canguilhem, *Le Normal et le pathologique* (1966), Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

[13]

___ Marion Boudier, *op. cit.*, p. 132. On pourrait aussi parler d'un risque de misérabilisme.

[14]

___ *Ibid.* 7.3 est « une forme de métathéâtre documentaire : elle représente son processus d'écriture, les discussions de l'auteur avec les détenus. Carl, Tony et Mats [...] jouaient leur propre rôle tandis que le comédien Reine Brynolfsson tenait celui de l'auteur ».

[15]

___ Je reprends ici l'expression employée par Yannick Hoffert dans son article « Faire jouer les documents : Corées de Balázs Gera » dans Lucie Kempf et Tania Moguilvskaia (dir.), *op. cit.* p. 119. Il emprunte lui-même cette expression aux analyses de Julie Sermon à propos du théâtre de Jean-Luc Lagarce (« L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », dans *Problématique d'une œuvre - Colloque année (...) Lagarce I*, Colloque de Strasbourg, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 71.

[16]

___ « Et en fait, j'entends, Émilie, Michel de l'hôpital Sainte-Anne, et là j'ai ouvert la porte et quand je suis sortie, j'étais comme ça [...] » (Guillaume Vincent, *op. cit.* p. 25), « [...] elle est arrivée au bout d'un moment, et elle me dit, mais qu'est-ce que tu as fait Émilie ? Je lui dis, ben laissez-moi, il faut que je coupe le fil. [...] Elle m'a dit, Émilie, tu nous mets tous en danger. » (*ibid.*, p. 36), « Moi je tourne, j'ai tourné la tête, j'ai fait, ne te mêle pas de ça Émilie parce que sinon ça va mal se passer et... » (*ibid.*, p. 49).

[17]

___ Le pacte théâtral implique que de toute façon, tout est (en partie) faux. Dans le cas de *Rwanda 94*, c'est le fait que le témoignage soit dit par la vraie témoin qui a particulièrement dérangé les spectateurs, jusqu'au refus de certains d'y croire (posture de déni), même si Yolande Mukagasana utilisait son vrai nom et affirmait : « Je ne suis pas une comédienne. »

[18]

___ La première partie va de la page 7 à la page 40 tandis que la deuxième partie correspond aux pages 41 à 60.

[19]

___ Qui sont les mêmes que celles évoquées par Nicolas Bonneau, en référence à Depardon (« Entre la fiction et le réel, toujours sur un fil, entretien de Nicolas Bonneau, conteur documentaire-CDN de Thionville - Lorraine » par Christophe Triau dans Lucie Kempf et Tania Moguilvskaia (dir), *op. cit.*, p. 161). Nous noterons que Guillaume Vincent mobilise lui-même cette référence à Depardon dans le dossier de presse du spectacle édité par le théâtre des Bouffes du Nord : « Lorsque j'étais intervenant pour le Théâtre de Gennevilliers, j'avais décidé de travailler sur *Paroles prisonnières* avec une classe d'élèves de première d'un lycée d'Asnières. [...] Je pense que les films de Depardon et cet exercice fait avec les élèves de cette classe ne sont pas étrangers au texte de *Rendez-vous Gare de l'Est* et à son projet de mise en scène. », p. 3.

[20]

___ Guillaume Vincent, *op. cit.*, p. 10.

[21]

___ Nicolas Bonneau, « Entre la fiction et le réel, toujours sur un fil, entretien de Nicolas Bonneau, conteur documentaire-CDN de Thionville - Lorraine » par Christophe Triau dans Lucie Kempf et Tania Moguilvskaia (dir), *op. cit.*, p. 161.

[22]

___ *Ibid.*, p. 160.

[23]

___ Guillaume Vincent, *op. cit.*, p. 24.

[24]

___ Pierre Guénancia, *Le Regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 39.

[25]

___ *Ibid.*

[26]

___ Guillaume Vincent, *op. cit.*, p. 24.

[27]
___ Guillaume Vincent, *ibid.*, p. 49.

[28]
___ « Et je sais pas si on peut imaginer quelqu'un qui se fait écarteler. Y a tous les tendons qui commencent, les muscles qui commencent à être tirés, tirés, tirés et ça claque. Ça claque partout et t'es écartelé, comme ça et on te plante des lances, des piques en même temps et t'as des piques partout, dans la tête, partout. » (*ibid.*, p. 23-24).

[29]
___ « Et là Fabien, il me dit, je vais appeler, je vais appeler... » (*ibid.*, p. 24), « En fait, j'entends, Émilie, Michel de Sainte-Anne, et là j'ai ouvert la porte. » (*ibid.*, p. 25).

[30]
___ *ibid.*, p. 49.

[31]
___ *ibid.*

[32]
___ *ibid.*, p. 26.

[33]
___ *ibid.*, p. 50.

[34]
___ Pierre Guénancia, *op. cit.*, p. 39.

[35]
___ Au même titre que François Jullien parle du « bénéfice d'[un] *détour* par la Chine » pour la pensée européenne (« L'Écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité », *Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Paris, Galilée, 2012, p. 19), nous pourrions parler du bénéfice d'un détour par la bipolarité pour le théâtre contemporain. Dans les deux cas l'épreuve de l'altérité permet de mieux penser sinon l'identité du moins la norme.

[36]
___ La question du mode de mise en visibilité du handicap sur scène rejoint celle du stigmaté, longuement étudiée par Erving Goffman dans son ouvrage *Stigmates. Les Usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.

[37]
___ Note d'intention de Guillaume Vincent, dans le dossier de présentation du spectacle édité par le théâtre des Bouffes du Nord, p. 3.

[38]

___ Sur cette question nous invitons les lecteurs à consulter les ouvrages de Denise Jodelet, *Folies et représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989 et de Claude Quétel, *Images de la folie*, Paris, Gallimard, 2010.

[39]

___ Guillaume Le Blanc, *L'Invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 40.

[40]

___ *Ibid.*, p. 7.