



HAL
open science

L'art documentaire dans la sphère germanophone : esthétiser la politique hier et aujourd'hui

Priscilla Wind

► **To cite this version:**

Priscilla Wind. L'art documentaire dans la sphère germanophone : esthétiser la politique hier et aujourd'hui. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2021, 28. hal-04308367

HAL Id: hal-04308367

<https://hal.science/hal-04308367v1>

Submitted on 27 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'art documentaire dans la sphère germanophone : esthétiser la politique hier et aujourd'hui

Notice biographique :

Priscilla Wind est docteure en arts du spectacle et maîtresse de conférences de littératures et civilisation germaniques depuis 2009, à l'Université de Franche-Comté puis à l'Université Clermont Auvergne, rattachée au CELIS. Auteure d'une thèse sur « La notion de mise en scène dans les pièces d'Elfriede Jelinek » en cotutelle avec l'Université de Vienne, elle est spécialiste de théâtre contemporain germanophone, de l'intermédialité et de la postmodernité, ainsi que des études de genre. Elle a rédigé plusieurs articles sur le rapport entre les médias de masse et la scène au XXIème siècle, l'évolution de l'esthétique dramatique dans les arts scéniques contemporains, ainsi que sur le corps scénique. Elle concentre actuellement ses recherches sur les formes du théâtre documentaire et les représentations des femmes en scène aux XXème et XXIème siècles.

Résumé

La dialectique entre art et engagement interroge la possibilité et les moyens d'esthétisation des sujets politiques et sociaux. En Allemagne, un genre artistique explore particulièrement cette problématique : le théâtre documentaire dont les formes contemporaines montrent la nette évolution des médias de masse et de leur rôle dans notre société. Cette approche documentaire soulève plusieurs questionnements quant à la véracité des faits et théories exposés, aux limites floues entre fiction et réalité mais aussi quant à la pseudo-objectivité des propos diffusés. D'autre part, l'intrication de l'emploi esthétique de médias divers et d'une volonté de popularisation de discours politiques rapproche *de facto* l'art documentaire d'un art de la propagande non-officielle et interroge sur les motivations des dramaturges impliqués, entre détournement distancié et manipulation du public. Les expressions contemporaines héritées du théâtre documentaire se retrouvent dans des cadres dépassant la scène, prenant plutôt la forme de « projets » multi-supports et plurimédiaux présentés par des collectifs artistiques tels Zentrum für politische Schönheit (Centre pour la beauté politique) ou The International Institute for Political Murder de Milo Rau. Ceux-ci interrogent les utilisations contemporaines des médias dans une société du spectacle poussée à l'extrême et jouent du concept de *fake news* pour continuer d'interpeller son public sur des problématiques politiques et citoyennes dans un contexte d'une nouvelle remontée des fascismes. Dans ce contexte jusqu'où peut mener une telle spectacularisation du politique ?

Abstract

The dialectics between art and engagement analyses the possibility and the means of developing an aesthetics for political and social topics. In Germany, an artistic genre explores more thoroughly this axis : documentary theater which contemporary forms demonstrate the drastic evolution of mass media and its impact on our society. This documentary approach raises questions of truthfulness of the facts and stated theories, of blurred boundaries between fiction and reality, but also of pseudo objectivity of the broadcasted words. On the other hand, the entanglement between an esthetic potential of the various media and a willingness to popularize political discourses makes for a closer association between documentary art and a non-official propaganda art. This parallel questions the real motives of the involved playwrights who seem to navigate between distant derision and manipulation of their spectators. The contemporary spectacles that were inherited from documentary theater are nowadays presented in frames that go way beyond the theater stage, taking rather the form of plurimedial « projects », presented by artistic collectives such as Zentrum für politische Schönheit (Center for Political Beauty) or The International Institute for Political Murder, by stage director and author Milo Rau. They question the contemporary uses of media in our « society of the spectacle », nowadays pushed to its limits, and play with the concept of fake news in order to continuously engage the audience on political and civic topics, particularly regarding the new rise of fascist movements in Europe. In this context, to where can this process of making a spectacle out of political issues lead the spectators ?

L'art documentaire dans la sphère germanophone : esthétiser la politique hier et aujourd'hui

La dialectique entre art et engagement analyse la possibilité et les moyens d'esthétisation des sujets politiques et sociaux. En Allemagne, un genre artistique explore particulièrement cette problématique : le théâtre documentaire, apparu au début du XXème siècle sous l'impulsion d'Erwin Piscator, dont les formes contemporaines montrent la nette évolution des médias de masse et de leur rôle dans notre société. Cette approche documentaire soulève plusieurs questionnements quant à la véracité des faits et théories exposés, aux limites floues entre fiction et réalité mais aussi quant à la pseudo-objectivité des propos diffusés. D'autre part, l'intrication de l'emploi esthétique de médias divers et d'une volonté de popularisation de discours politiques rapproche *de facto* l'art documentaire d'un art de la propagande non-officielle et pose la question des réelles motivations des dramaturges impliqués, entre détournement distancié et manipulation du public. Les années 1990, après la chute du socialisme, marquent une transformation nette de l'esthétique théâtrale en Allemagne : la théoricienne Erika Fischer-Lichte fonde ses réflexions sur l'idée que la mise en scène n'est plus aujourd'hui le seul fait du théâtre mais qu'elle se retrouve également dans bien d'autres domaines tels que la politique, le sport, les médias ou encore la publicité, et que le théâtre, dépossédé de sa particularité qu'est la mise en scène, se transforme à son tour en ces autres formes. De cette façon, les frontières entre les genres disparaissent. Aussi les expressions contemporaines héritées du théâtre documentaire se retrouvent-elles dans des cadres dépassant la scène, prenant plutôt la forme de « projets » plurimédiaux présentés par des collectifs artistiques tels Zentrum für politische Schönheit (Centre pour la beauté politique) ou The International Institute for Political Murder de Milo Rau. Ceux-ci interrogent les utilisations contemporaines des média dans une société du spectacle poussée à l'extrême et jouent du concept de *fake news* pour continuer d'interpeller son public sur des problématiques politiques et citoyennes dans une Europe vivant une nouvelle remontée des fascismes. Dans ce contexte jusqu'où peut mener une telle spectacularisation du politique ?

Arts du spectacle et documentaire : esthétique scénique et politique

En Allemagne, le théâtre documentaire connaît son plein essor dans les années 1960. À une époque où les questionnements philosophiques d'après-guerre autour de l'instrumentalisation de la raison tentent de définir le lien entre politique, morale et individu, le but de ce théâtre était d'informer et d'instruire le public sur des sujets peu traités par les médias, pour des raisons de censure ou de politique, mais aussi de le faire accéder, dans un esprit d'archivage, à des moments de l'histoire contemporaine (procès, bilans) qui n'étaient pas rendus publics. Dans ses *Notes sur le théâtre documentaire* de 1968, Peter Weiss le définit comme «un théâtre du compte-rendu. Le théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en en structurant la forme¹. » Il souligne que le montage des documents authentiques lui confère une dimension partielle, nécessairement engagée, cherchant à stigmatiser le capitalisme. Dans la lignée d'Erwin Piscator, le théâtre documentaire, essentiellement marxiste, représente donc un point de vue politique et doit servir d'instrument d'une formation de la pensée politique.

Dimension artistique du théâtre documentaire

Quelle place faut-il alors attribuer à l'esthétique dans le théâtre documentaire ? La liberté de l'auteur réside essentiellement dans le choix du document, la sélection des extraits déterminant les enjeux qui préoccupent l'auteur et le montage de ceux-ci. En cela, on peut parler d'une esthétique constructiviste, qui part du principe épistémologique selon lequel la perception de la réalité n'est toujours qu'une construction de l'esprit humain. Aussi le constructivisme est-il lié à un art engagé : la mise en scène comme structuration de la perception et médiatrice du message du spectacle est mise en avant au même titre que le travail d'écriture. *En cause : J. Robert Oppenheimer* (1964) d'Heinar Kipphardt en est un exemple paradigmatique. Écrite à partir des procès-verbaux de la Commission de Sécurité de l'Energie Atomique, cette pièce reconstitue l'enquête du FBI datant de 1954 à l'encontre du Dr. J. Robert Oppenheimer dans le cadre du renouvellement de son attestation de sécurité, deux faits principaux étant reprochés à l'instigateur de la bombe A : ses amitiés et sympathies communistes avant 1942 ainsi que sa réticence face à l'élaboration de la bombe thermonucléaire. Elle pose la question de la responsabilité du

¹ Peter Weiss, « *Notizen zum dokumentarischen Theater* », in *Rapporte 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971, p. 91-92.

scientifique face à ses découvertes. La forme théâtrale utilisée est celle du *reenactment*, reconstitution scénique d'un fait historique et met ici en scène, au-delà des faits réels, un procès des idées. Pour Heinar Kipphardt, la montée à la barre d'Oppenheimer permet de dénoncer les dérives du progrès technologique et de réclamer la formulation d'une éthique scientifique, la figure d'Oppenheimer devenant le symbole de l'*hybris* humain et de l'homme dépassé par sa propre création. La mise en scène joue ici le rôle à la fois de monstration et de démonstration.

Des spectacles intermédiaux

Afin de sortir du cadre fictionnel de la représentation théâtrale, les pièces documentaires proposent des intrusions du réel par le biais d'autres média : film-reportage, archives papiers, objets. S'ensuit le développement d'une esthétique intermédiaire qui ramifie le discours critique autour de l'utilisation-même des média comme outil d'information ou de propagande. Jürgen Müller fut l'un des premiers à théoriser l'intermédialité comme une mise en relation des média, intégrant les questionnements et les principes propres à l'histoire de chaque médium. Pour cela, il faut que la coexistence multimédiale soit pensée afin de créer une esthétique issue de la mise en résonance des différents médias. Sur scène, l'intermédialité se comprend comme la mise en relation entre différents média à l'intérieur d'un spectacle. Ces transitions, alternances ou juxtapositions de média dits « naturels » (le corps, la voix) et de média technologiques (installations vidéos, sonores, projections d'images) se comprennent, dans le cadre de spectacles théâtraux, comme des processus d'adaptation de supports (souvent textuels). L'idée d'adaptation implique que les média utilisés sont employés comme des moyens techniques pour soutenir un propos, dans le domaine qui nous intéresse, en le documentant. C'est ce que développe le metteur en scène allemand Erwin Piscator qui, dès les années 1920, insère des images et des films documentaires dans ses pièces politiques afin d'informer son public² et de le sensibiliser sur certains sujets. Les média servent alors à fournir plus d'éléments sur le contexte socio-historique.

² Erwin Piscator, *Das politische Theater*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1963, 255 p.

Spectacle et société

Évidemment, l'omniprésence grandissante des média de masse dans la société au cours des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles oblige les metteurs en scène à penser la dialectique entre spectacle et société et son évolution. Guy Debord théorise dans les années 1960 la notion de « société du spectacle » comme étape ultime du capitalisme. Développant l'idée de Karl Marx selon laquelle le spectacle est une action à laquelle les hommes ne peuvent plus participer dans le monde industriel, le sociologue donne à ce concept plusieurs significations. Le spectacle est avant tout l'appareil de propagande du pouvoir capitaliste, mais c'est aussi « un rapport social, entre des personnes, médiatisé par des images »³. Il gouverne donc le fonctionnement tout entier d'une société. Avec la chute du bloc communiste, la société arrive au stade du spectaculaire intégré, celui-ci devenant leur seul et unique mode de communication entre les êtres, un mode pourtant idéologique et donc faussé. C'est ce mode spectaculaire unique et totalitaire qui brouille en réalité les frontières entre le monde et le spectacle, entre la réalité et la mise en scène médiatique, pour mieux imposer son idéologie de consommation.

Quel rôle les spectacles intermédiaires à visée documentaire peuvent-ils alors jouer dans la société actuelle face à l'usage idéologique des média ? Ceux-ci, lorsqu'ils servent à documenter, enrichissent la compréhension d'un phénomène en proposant simultanément ou alternativement plusieurs grilles d'interprétation sans pour autant imposer une analyse particulière au public. À partir des années 1990, on assiste à un théâtre du document intermédiaire qui ne cherche donc pas à instruire, ni même seulement à informer. L'agencement des informations proposées doit permettre au spectateur de créer du sens et une analyse critique de concepts ou d'événements historiques, à l'image de la diffusion du savoir dans la société actuelle. Celle-ci, basée sur la communication par réseaux et les nouvelles technologies, a en effet modifié notre représentation du sens et du savoir. L'Internet les présente comme un réseau multimédia d'idées et d'informations diffuses et disponibles à tout moment. Cela entraîne un changement de paradigme : d'une société de l'information (ce que j'apprends), nous passons à une société du savoir (ce que je fais du contenu informatif), car avec le web, n'importe qui peut trouver des informations, les vulgariser, les associer avec d'autres contextes, avec des opinions ou des expériences personnelles (par exemple via les réseaux sociaux) et ainsi « faire des liens ». De la même manière, les pièces de théâtre intermédiaires créent leurs propres réseaux

³ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p.4

d'informations sur scène et dépassent en cela la simple documentation, car l'agencement en lui-même représente une démarche artistique.

Formes contemporaines du spectacle documentaire: les projets artistiques

À partir des années 2000, dans le sillage des oeuvres de l'enfant terrible de l'Allemagne, Christoph Schlingensiefel et sa *Church of fear*, les spectacles à visée documentaire dépassent largement le cadre scénique et s'appuient tant sur la scène que la vidéo mais aussi sur des happenings dans des lieux publics et, depuis l'avènement de l'Internet, sur toutes les possibilités que peut offrir le web, telles le blog, les liens Youtube, Instagram, Twitter etc. Cette complexification des supports transforme le spectacle documentaire en « projet artistique », mené à présent par des collectifs artistiques. Ceux-ci mêlent dans leurs oeuvres art et engagement politique et s'étendent sur plusieurs supports multimédias dont un événement théâtral qui reste l'événement-pivot du projet. Les thématiques abordées portent sur des sujets de société actuels problématiques, tels la montée du néo-fascisme en Allemagne, les réformes sociales ou l'immigration. Tous ces projets poursuivent un but commun visant à pallier les défaillances démocratiques des politiques actuelles et à interroger la notion de responsabilité de l'État. À cet égard, le programme artistique du Zentrum für Politische Schönheit (Centre pour la Beauté Politique) développe particulièrement les articulations possibles entre esthétique et politique dans le contexte actuel. Lancé en 2009 par Philipp Ruch, philosophe et artiste actionniste, le ZfP se présente comme une « brigade visant à ériger une beauté morale, une poésie politique et une magnanimité humaine⁴ ». L'intrication de l'art comme création du Beau et l'action politique constitue ainsi le socle de ce collectif artistique. Il se conçoit comme une « organisation » que le co-fondateur Stefan Pelzer définit comme « le processus d'organisation par lequel des actions indépendantes et continues sont rassemblées en des conséquences raisonnables, de sorte que des buts raisonnables puissent être atteints, voire que ces actions atteignent les buts ou les résultats

⁴ <https://politicalbeauty.de/index.html>, consulté le 1er juin 2021 : « eine Sturmtruppe zur Errichtung moralischer Schönheit, politischer Poesie und menschlicher Großgesinntheit »

souhaités⁵ ». Afin « d'embellir la politique », les projets artistiques montés par le ZPS se basent ainsi sur des actions ou performances pensées comme « une politique extérieure allemande parallèle qui utilise l'humanité comme arme⁶ », c'est-à-dire qui « fait tout ce qui est en son pouvoir pour ne pas laisser mourir des êtres humains, qui mobilise toutes les ressources politiques disponibles pour sauver des vies humaines⁷ ». Parmi les œuvres ayant trouvé le plus d'écho en Allemagne, le projet de 2016 *Flüchtlinge fressen (Manger des réfugiés)* exigeait du gouvernement l'autorisation d'atterrir pour un avion transportant des réfugiés plutôt que de les laisser mourir en mer Méditerranée, sous peine de recréer une arène romaine devant le théâtre Maxim Gorki dans laquelle des réfugiés seraient prêts à se laisser dévorer par des tigres, reprenant à son compte le phénomène des *fake news*. Celles-ci se définissent comme des informations délibérément fausses diffusées en général par le biais d'un ou plusieurs médias, souvent des blogs ou des réseaux sociaux, par des politiques. L'objectif de ces *fake news* est en réalité de tordre, de modeler, d'inventer une réalité afin qu'elle se conforme à la vision politique voire idéologique de l'émetteur. En cela, elles se comprennent comme de puissants outils contemporains de propagande et de manipulation des masses. L'art et le théâtre forment ainsi « le cinquième pouvoir de l'État⁸ », après les médias.

Aussi le ZpF pose-t-il la question de l'impact réel de l'art sur la politique. Le cas du projet *Das Kongo-Tribunal - Le Tribunal sur le Congo (2015)* de l'International Institute of Political Murder, dirigé par le metteur en scène Milo Rau, met en lumière ce questionnement et le pouvoir du citoyen, pouvoir par définition démocratique, sur les institutions politiques officielles. *Le Tribunal sur le Congo* se compose d'un film, de plusieurs audiences représentées dans deux salles de théâtre, à Bukavu et à Berlin, d'un livre édité chez Verbrecher Verlag, d'un jeu vidéo « Témoin J » ainsi que d'un site web, d'une page Facebook et de publications sur Instagram. Il a pour objectif de mettre en scène des

⁵ Philipp Ruch et Stefan Pelzer, *Mit Kunst die Gesellschaft hacken*, conférence présentée au congrès CCC, Hambourg, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=colBviXfHKA>, consulté le 1er juin 2021 : « Organisation. Organisation steht auch für den Prozess des Organisierens, durch den fortlaufende unabhängige Handlungen zu vernünftigen Folgen zusammengefügt werden, so dass vernünftige Ergebnisse erzielt werden, bzw. so zusammengefügt werden, dass sie zu gewünschten Zielen bzw. Ergebnissen führen. »

⁶ *Ibid.* : « Wir betreiben seit Jahren eine parallele deutsche Aussenpolitik, die auf Menschlichkeit als Waffe setzt. »

⁷ Philipp Ruch, *Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest*, Munich, Ludwig, p. 9.

⁸ <https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/zentrum-fuer-politische-schoenheit-scholl-2017>, consulté le 10 avril 2020 : „Kunst muss weh tun, reizen und Widerstand leisten. Kunst und Theater bilden unserer Meinung nach die fünfte Gewalt im Staate.“

audiences traitant des massacres et les viols perpétrés durant la Première et la Deuxième Guerre du Congo, entre 1996 et 2002, qui opposèrent neuf pays africains. Ces sessions de tribunal, qui ont lieu dans des théâtres, se déroulent sans aucun acteur, interviennent uniquement des personnes réelles en leur nom, victimes, experts du conflit congolais (journalistes, représentants syndicaux, experts de droit, conseillers politiques, psychologues). Chaque audience est dirigée par un enquêteur principal travaillant dans le domaine de la justice. À l'issue de ces tribunaux, Jean-Louis Gilissen président du tribunal à Bukavu et à Berlin et expert en droit pénal international déclare qu'il n'y aura bien entendu pas de condamnation pénale mais que toutes et tous seront jugés par l'Histoire, au sens de Hegel, par leurs enfants et leurs petits-enfants. Dans le sillage des pièces documentaires des années 1960 qui rejouaient les procès de dénazification après la Deuxième Guerre Mondiale, *Le Tribunal sur le Congo* livre ici non plus une reproduction scénique à l'identique des véritables procès judiciaires mais ouvre les espaces médiatiques (théâtre, livre, film, Internet) aux personnes concernées et expertes afin de créer une riche documentation et une diversité d'analyses sur la plus grande guerre africaine. Contrairement au processus artistique du ZfP, l'IIPM ne tente en aucun cas de duper le public en se substituant à un pouvoir judiciaire réel et se veut transparent sur les tenants et aboutissants de ce *Tribunal sur le Congo* en expliquant sa démarche, dans tous ses supports, y compris dans le discours d'introduction aux audiences, prononcé par le metteur en scène Milo Rau lui-même. Il s'agit ainsi d'archiver, d'informer et d'éduquer pour les générations futures. L'art engagé cherche ainsi à éveiller les consciences et à pousser à des prises de décision politiques et judiciaires. Dans cet objectif, par le biais de l'association Doctivisme, un appel à dons a été lancé afin de continuer ces audiences au Congo et ainsi obtenir suffisamment d'éléments pour demander une levée de l'impunité face à ces crimes de guerre.

La spectacularisation de problématiques (géo)politiques actuelles soulève la question de l'utilisation de la plurimédialité dans ces nouveaux projets, de ses enjeux mais aussi de ses limites.

Spectacularisation du politique : enjeux et limites

Sociologue de la postmodernité, Jean Baudrillard soulignait le phénomène d'hyperspectacularisation de nos sociétés de consommation et mettait notamment en garde contre la banalisation des événements par leur surmédiatisation et leur multiplication. Cette prolifération engendre un nivellement de sphères *a priori* hétéroclites, une interprétation universelle et normative tendant à éradiquer la possible « dangerosité » des oppositions et à banaliser l'ensemble des éléments du réel pour mieux s'assurer du règne d'un seul type de pensée. C'est le principe du drugstore baudrillardien :

Le flux ininterrompu des média de masse nous procure ainsi l'illusion que tout se mélange, qu'on ne peut plus hiérarchiser les événements ou les sentiments, de sorte que plus rien n'a d'importance puisque tout en a⁹.

La juxtaposition provoque l'amalgame de sorte à ce que toute information ne soit plus que simulacre d'information et perde tout son potentiel d'action ou de révolte. Les média de masse ne proposent donc plus la possibilité d'acquérir un véritable savoir mais des informations devenues de simples objets de consommation, et par là-même totalement dépolitiser. Comment alors, dans un tel contexte sociétal, concevoir des spectacles traitant de faits politiques qui se distinguent du simple phénomène de spectacularisation permanente par le prisme des média ? Les enjeux des nouveaux arts documentaires sont donc complexes : réussir à transmettre un contenu réellement informatif qui se différencie du flux médiatique habituel, mais aussi sortir le public de son apathie générale et le pousser à s'investir à nouveau dans la vie politique.

⁹ Jean Baudrillard, *La Société de consommation,, Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1974, p.21

Éduquer et sensibiliser le public

En 1968, Peter Weiss soulignait à propos des spectacles documentaires :

À la différence des informations incohérentes qui nous assaillent chaque jour de toute part, on présente sur la scène un choix qui converge vers un thème précis, la plupart du temps social ou politique. Ce choix critique, ainsi que le critère qui régit ce montage de coupures prises dans la réalité, garantissent la qualité de cette dramaturgie du document¹⁰.

L'agencement artistique vaut donc pour argumentation et ainsi discours à visée politique. Aussi l'impartialité se révèle un leurre et les projets artistiques, conçus comme des palliatifs à des actions citoyennes n'en restent pas moins non-démocratiques car les voix qui s'y font entendre ne sont pas issues d'un vote populaire. L'art documentaire flirterait-il avec les méthodes de la propagande et à quelles fins ?

En interview, Milo Rau affirme :

Je crois que, particulièrement en Europe, la politique a été plus ou moins déçue au rang d'administration de la richesse et que nous feignons nous-mêmes une paix éternelle dans laquelle nous menons une éternelle guerre économique. Et je crois que le théâtre doit ramener la vérité, montrer les antagonismes, les contradictions qui se cachent derrière ce monde apparemment pacifié. Le théâtre doit aller là où la guerre se trouve. Il doit montrer que nous faisons la guerre. Le théâtre politique montre la guerre comme elle est et ne représente pas la paix. ¹¹

Cette vision représente finalement un retour au rôle premier du théâtre, notamment de la tragédie grecque qui contribuait largement à la vie démocratique et permettait d'amorcer le débat politique entre les citoyens. *La déclaration de Breivik* (2012), lecture-performance du discours de défense tenu la même année par le terroriste norvégien Anders Breivik lors de son procès et traduit en allemand pour le spectacle, éclaire avec virulence cette conception de controverse citoyenne. Le spectacle fait scandale au moment de sa tournée car il soulève à nouveau le débat politique au milieu d'une Europe capitaliste endormie. Pourquoi médiatiser la voix d'un monstre, est-ce une fois encore utiliser les

¹⁰. *Ibid.* p.92 : « ein Theater der Berichterstattung [...] Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder. Im Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt, die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Thema konzentriert. Diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik. [...] »

¹¹ Interview avec Milo Rau, ZDF, 2 juillet 2015 : « Ich glaube, dass gerade in Europa die Politik mehr oder weniger zur Verwaltung vom Reichtum verkommen ist, und dass wir uns selber einen ewigen Frieden vorheucheln, wo wir eigentlich einen ewigen Wirtschaftskrieg führen. Und ich glaube, das Theater muss Wahrheit hineinbringen, die Antagonismen, die Widersprüche zeigen, die hinter dieser scheinbar befriedeten Welt stecken. Es muss dahin gehen, wo Krieg ist. Es muss zeigen, dass wir Krieg führen. Politisches Theater zeigt den Krieg, wie er ist, und stellt nicht den Frieden dar. » (notre traduction)

média comme véhicule de propagande ? Sans distance chronologique, ce *reenactment* assume plus clairement une position politique. Le texte est lu sans ironie par une actrice allemande aux origines turques qui mâche de manière nonchalante un chewing-gum. Le spectacle propose une autre image, un discours porté par une femme, au lieu d'un homme, issu de la société multiculturelle, une personne presque banale. Ce choix participe d'un processus de normalisation, de « dédramatisation du texte¹² » en remplaçant une personne par une pensée. Ces partis pris scéniques servent à supprimer la charge émotionnelle liée au personnage qui a écrit ce discours pour se concentrer uniquement sur le texte et en même temps à désensibiliser le public, traversé par des émotions contradictoires. Réussir à créer un scandale en 2012 amène à une sensibilisation et un nouvel éveil politique chez les spectateurs. Ces spectacles sont l'occasion de replacer la politique dans la société civile, d'appeler à nouveau à une conscience politique en Europe en réveillant violemment les sens du public pour le secouer, à l'intérieur d'un monde pacifié qui est, pour le metteur en scène, un monde « dans lequel absolument tout est organisé de manière capitaliste, et accommodé selon les goûts par des concepts populistes ou néolibéraux¹³ ». Mais la fin justifie-t-elle toujours les moyens ?

Informer, désinformer, réinformer

Depuis les années 1970, avec le développement des technologies de l'information et de la communication, le modèle d'une société de consommation a d'abord évolué vers celui d'une société de l'information. L'information est aujourd'hui omniprésente et directement accessible par tout le monde sur une multitude de supports. Avec le virage Internet, la diffusion du savoir, basée sur la communication par réseaux et les nouvelles technologies, a en effet modifié notre représentation du sens et du savoir. « Informer » aujourd'hui représente un enjeu proche de la propagande car la manière dont les faits seront reliés et présentés amèneront à une certaine vision politique. Pour cette raison, les personnes cherchant à imposer une certaine vision des enjeux sociétaux emploient régulièrement les verbes « désinformer », accusant leurs opposants de divulguer de fausses informations ou *fake news* afin de dissimuler une vérité dangereuse au grand public, et de « réinformer »,

¹² Milo Rau, table ronde animée par Arnaud Laporte au Centre culturel suisse de Paris, 05/03/2015

¹³ Rolf Bossart, *Die Enthüllung des Realen*, 2013, p.29-30 : « dass wir in einer Welt leben, in der alles, und zwar wirklich alles, kapitalistisch organisiert und je nach Geschmack mit populistischen oder neoliberalen Begriffen dekoriert ist. » (notre traduction)

terme essentiellement utilisé par des mouvances d'extrême-droite pour discréditer le discours majoritaire des média de masse perçu comme de la propagande et valoriser leurs propres idées. Derrière l'information se cache ainsi un enjeu politique, celui de l'influence sur le citoyen et sa vision sociétale.

Afin d'obtenir un impact sur son public, les projets artistiques contemporains utilisent les diverses stratégies d'information, de désinformation mais aussi de réinformation, cette fois-ci cependant dans une visée de lutte contre les résurgences fascistes, par exemple dans la performance *Scholl 2017* du ZfP. Les artistes du collectif réalisent ici un projet soutenu par un ministère bavarois fictif qui propose aux lycéens et aux étudiants bavarois, à la manière des *Flugblätter* de Hans et Sophie Scholl 75 ans auparavant, de réécrire des tracts de résistance que les jeunes sélectionnés iront eux-mêmes distribuer dans des dictatures (Corée du Nord, Turquie, etc...). Suivant l'adage de Marshall McLuhan selon lequel « le médium est le message », le ZPS utilise tout un arsenal médiatique hyperréaliste (avec des visuels tout à fait conformes aux standards du marketing actuel) pour persuader les citoyens et particulièrement les jeunes Bavarois de la véracité ministérielle de l'entreprise en reprenant à son compte le phénomène des *fake news*. Celles-ci se définissent comme des informations délibérément fausses diffusées en général par le biais d'un ou plusieurs média, souvent des blogs ou des réseaux sociaux, par des politiques. L'objectif de ces *fake news* est en réalité de distordre, modeler, inventer une réalité afin qu'elle se conforme à la vision politique voire idéologique de l'émetteur. En cela, elles se comprennent comme de puissants outils contemporains de propagande et de manipulation des foules. Mais si le ZPS livre certes une critique parodique de la propagande médiatique exercée par certains politiques, et notamment des personnalités tyranniques mettant en danger la démocratie, afin de dénoncer ces mêmes méthodes, il se les ré-approprie également de manière assumée et revendique une volonté de manipuler la jeunesse pour instiller en elle l'importance de la résistance et de la « beauté politique ». Philipp Ruch en interview, affirme ainsi :

[N]ous voulons manipuler les jeunes, il s'agit vraiment d'intervenir au plus profond de ces jeunes gens, nous croyons qu[...]une vie sans résistance et sans beauté politique n'est en rien possible et c'est pour cela qu'il est très important pour nous de les manipuler afin de les extraire de cette neutralité de Merkel, de cette

léthargie, de cette sensibilité politique basée sur l'indifférence, de ces administrateurs politiques [...] pour les amener vers une vision [...]. Et ici, la fin justifie les moyens [...]¹⁴.

Cet humanisme agressif fait un choix artistique engagé, néanmoins il reste à s'interroger sur la possibilité d'une propagande juste ou pour la bonne cause sans être impartiale et apolitique ? Dans son article « Péril en démocratie : la post-vérité », Paul Valadié objecte ainsi que « la démocratie est plus gravement compromise par le menteur que par tout autre dérèglement des procédures, car le menteur s'en prend à la parole, à l'échange au travers du langage entre groupes et personnes. Il rend impossible cette confiance élémentaire qui permet un minimum de paix et de sécurité [...]. C'est donc la mort de toute vie politique commune¹⁵. » Les moyens ne finissent-ils pas pervertir la fin ?

Conclusion

Issu de la volonté de dramaturges et metteurs en scène marxistes de créer un théâtre ayant un véritable impact d'éducation et de sensibilisation du peuple, le spectacle documentaire repose sur une intermédialité omniprésente qui tend, par la présentation de « documents » et témoignages authentiques, à introduire le réel dans le cadre artistique de la scène. Ce genre théâtral se popularise dans les années 1960 alors que les penseurs contemporains tentent de comprendre le lien entre politique, science et morale dans les origines du Mal répandu lors de la Deuxième Guerre Mondiale. Il se donne l'ambition d'éveiller la conscience politique du public, particulièrement contre les résurgences du fascisme mais aussi contre les dérives capitalistes qui engendrent cette société du spectacle dans laquelle tout événement est banalisé et la population placée dans un état d'apathie généralisé. Les projets artistiques contemporains proposent ainsi des actions en utilisant les mêmes armes de propagande que la société ultra-libérale actuelle : la diffusion par de multiples média de sources d'informations et d'analyses afin de créer leur propre rhizome de pensées et réussir à éveiller les consciences. Mais manipuler les foules reste-t-il compatible avec une volonté démocratique et un appel à l'action politique face à ceux

¹⁴ Philipp Ruch, interview ZDF : (w)ir wollen junge Menschen manipulieren, es geht wirklich um einen tiefen Eingriff in die Seele junger Menschen, wir glauben, dass (...) ein Leben ohne Widerstand und ohne politische Schönheit gar nicht möglich ist, und deswegen ist es uns ganz wichtig, diese wegzumanipulieren von diesem Merkel-Mehltau, von dieser Lethargie, von diesem schulterzuckenden Politikverständnis, von diesen Politikverwaltern (...) hin zur Vision (...). (...) da heiligt der Zweck die Mittel (...). »

¹⁵ Paul Valadier, *Péril en démocratie : la post-vérité*, <https://www-cairn-info.ezproxy.uca.fr/revue-etudes-2017-5-page-55.htm#>, p.12

qui règnent à l'aide d'une même propagande ? Si les collectifs artistiques actuels à visée documentaire, pour des raisons évidentes d'archivage, diffusent de manière pléthorique les ressources autour de leurs projets, ne faut-il pas y voir également une volonté de contrôler le métadiscours et la critique de l'oeuvre, perpétuant d'une certaine manière une « dictature de l'art » ?