

Kathrin-Julie Zenker

**WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SEE**  
**Songe d'un théâtre documentaire constructiviste**

*Faisons une petite expérience.*

*Entrons dans le « Mémorial pour les juifs assassinés d'Europe »<sup>1</sup>.*

*Devant vous s'étale un champ onduleux de presque deux hectares, couvert de 2700 stèles anthracite, disposés en quadrillage. Ces blocs de béton font chacun environ deux mètres et demi de long et un mètre de large, leur hauteur varie et augmente sensiblement vers le centre du champ, atténuée par une légère descente du terrain. Selon la saison, les blocs sont couverts de neige, chauffés par le soleil ou ils reflètent ce qui se tient au-dessus d'eux – souvent les nuages de l'Europe du Nord.*

*Nous sommes au centre de Berlin, entre la porte de Brandebourg et le grand jardin du Tiergarten, quelques traces du mur à portée de main, nos pieds se tiennent sur le sol qui portait jadis le cœur du pouvoir fasciste, là où a brûlé le Reichstag en 1933. Des maisons d'habitation ou des bureaux aux couleurs vives entourent le champ.*

Quand nous nous posons devant une œuvre documentaire, vient à nous l'impression d'un étrange paradoxe. Dans l'appréhension de ce qui nous est présenté, nous chancelons pour trouver une juste place. Est-ce là une analyse savante d'évènements réels, soutenue par des preuves scientifiques que sont les documents ? Pouvons-nous donc prendre ce qui est montré pour des véritables informations sur l'événement en question ? Ou sommes-nous confronté à une approche artistique, singulière dans sa subjectivité, uniquement valable dans le cadre de l'art ?

La démarche du théâtre documentaire se distingue d'autres genres théâtraux par une prise de contact directe avec les événements du monde, une écoute, une saisie visuelle, un touché. D'un côté, la notion de *documentation* exprime ce travail sensitif et intellectuel de prélèvement, de capture, de retracement de ce qui est extérieur à nous-mêmes. De l'autre, la notion de *théâtralisation* crée une (re)mise en forme sensible, un remaniement esthétique du matériau réel. Dans le nouage de ces deux notions au sein de l'œuvre documentaire, la dichotomie habituelle entre science et art titube. En conséquence, l'art documentaire déstabilise le statut de notre réception, il ébranle notre rôle de spectateur et pousse à s'interroger sur deux attitudes : celle du *spectateur de l'œuvre d'art* et celle, plus générale, du *spectateur des réalités*. Car au fond, les deux se recourent philosophiquement.

L'importance de l'art documentaire, de ses expérimentations formelles comme philosophiques réside donc dans la mesure où il reflète notre façon de *percevoir* et d'*habiter le monde*. Le présent article est le rêve d'un théâtre documentaire contemporain qui met en œuvre cette réflexion.

*Les stèles du bord invitent à s'asseoir, à porter le regard sur leurs surfaces : l'ordonnance du quadrillage des ruelles se fait et se défait dans le mouvement instable des hauteurs*

---

<sup>1</sup> Toutes les informations sur le « Mémorial » se trouvent sur [www.stiftung-denkmal.de](http://www.stiftung-denkmal.de). La présente description relève de l'expérience de l'auteur.

*ondulées, au point où vous ne savez plus s'il y a ordre ou chaos, composition ou décomposition.*

*En plongeant entre les blocs, toute la perspective bascule, vous avez l'étrange sensation d'être avalé dans un silence et une solitude absolue. Berlin, ses bruits et ses préoccupations, s'efface continuellement. Ce qui s'impose devant vous est des plus simple et des plus inquiétant : une forêt de grands cubes noirs.*

*Au centre du champ, vous êtes maintenant entièrement entouré de stèles. Elles reflètent votre visage quand vous les approchez. Elles semblent vous étouffer par leur opacité. Vous aimeriez dépasser cette surface qui fait écran, les ouvrir comme des boîtes et voir ce qui se trouve à l'intérieur. Le soupçon de quelque chose qui manque vous hante.*

*Le bruit de vos pas sur le pavé ondulé, sans orientation sur le chemin à prendre, votre champ de vision vous répète la même image comme un film bloqué : un labyrinthe organisé dont vous seul ne comprenez pas le plan. Paradoxalement, entouré de masses de béton, vous sentez surtout ceci: une grande absence. « Les juifs assassinés d'Europe » sont partis, ils vous ont laissé à Berlin, en son centre, là où la ville est tachée par un grand champ de blocs noirs.*

Ce que l'artiste du *Mémorial*, l'architecte américain Peter Eisenman, donne à voir sur son sujet - *les juifs assassinés d'Europe* - , frappe par sa présence muette, dépouillée de tout détail ou de complexité visuelle. Il n'y a qu'un champ de stèles, de cubes rectangulaires noirs. Eisenman donne très peu à voir, son œuvre semble vide de référence historique, fermée à toute narrativité.

Mais étrangement, les visiteurs du Mémorial ne décrivent pas leur impression de cette façon. A l'opposé d'une expérience de mise à distance froide, la simplicité du dispositif provoque une grande sollicitation de celui qui le traverse, une expérience (insupportablement) pleine d'images et de pensées, d'associations et de sensations. Au delà de l'identité manifeste, une *latence* semble habiter les stèles, un récit virtuel. Elles semblent être tout, à part muettes. Mais comment parlent-elles ?

La façon dont nous nous posons habituellement devant une œuvre documentaire, témoigne d'une certaine attente épistémologique. Au fond, elle est passive.

Comme évoqué plus haut, l'art documentaire consent de par son nom, de *documenter* les réalités. Etymologiquement le mot « document » relève du verbe latin *docere* qui se traduit par « enseigner ». L'artiste documentaire se contraint donc à apporter des informations valables sur l'événement réel, « rien que des faits »<sup>2</sup>, comme le formule l'écrivain documentaire Peter Weiss. Le document tient le rôle de garant du réel, de preuve irréfutable. Il exprime ainsi l'aspiration à une certaine objectivité, à une *approche scientifique* du monde, il rapproche l'artiste de l'historien.

Mais quand nous regardons de près, notre notion de scientificité coïncide en fait avec les préceptes et les démarches des sciences dites « exactes », formulées en Occident à l'émergence des recherches géométriques, astronomiques et mathématiques de la Renaissance. Selon ces dernières, nos sens donnent un reflet quasi technique, « exact » du monde qui se tient là, tel un paysage immuable, préexistant à notre voyage à travers ses secrets. Pour étudier le réel, il suffirait à l'homme d'éclairer et de nommer, de dévoiler la logique interne et présumée de la nature. Le *sujet* de la connaissance ouvre de par sa raison les *objets* du monde. Dans cette logique positiviste, la réalité est « l'objet d'étude » de

---

<sup>2</sup> Dans une des seules tentatives de théorisation complète du théâtre documentaire. Peter Weiss, *Notes sur le théâtre documentaire*, In : *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs ainsi que l'volonté des Etats-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, Paris, Editions du Seuil, 1968.

l'homme. Il s'en est extrait, il se tient face aux choses muettes pour leur porter un nom, un sens.

Ainsi la notion de documentation, telle que nous l'entendons habituellement, relève d'un concept épistémologique littéralement daté. Dès qu'une œuvre porte l'enseigne « documentaire », ce concept s'impose silencieusement à l'artiste désirable d'étudier le réel, il s'impose également au spectateur dans sa réception. Alors que même l'historiographie décrit son approche d'évènements réels depuis longtemps comme étant un « récit »<sup>3</sup>, donc une interprétation subjective de la part de l'historien, nous recevons toute documentation comme si elle était valable objectivement. Nous ignorons étrangement l'implication personnelle dans toute recherche, dans toute démarche scientifique, nous croyons à la validité des *preuves* que sont les documents, à un possible « enregistrement neutre des faits ».

Au fond, le problème de la documentation selon des préceptes scientifiques positivistes est qu'il pousse à une réception passive des réalités. Comme si les évènements réels (se) passaient tel un lointain film qui se projette sur un écran, que sont nos yeux. Comme si nous enregistrons les informations à la manière d'une caméra, dépourvue d'implication propre dans ce qu'elle enregistre. Comme si *le monde se tient là, tel un paysage immuable...*

Ce genre de documentation berce le spectateur dans la croyance d'une vérité historique arrêtée, un récit de l'histoire accompli qui s'est écrit indépendamment de sa réception. Nous restons donc spectateurs de l'histoire, *spectateurs du monde* dans le sens d'une consommation d'informations. Notre propre engagement intellectuel et sensitif dans ce que nous recevons, notre part actif dans l'appréhension des faits, est nié.

Rien de tout cela chez Eisenman. Son *Mémorial* ne propose aucune vision historique que nous ne pourrions adopter - elle nous renvoie simplement et très brutalement à nous même, à ce qui se passe au moment de *notre propre réception*. Devant les cubes noirs, à nous de penser la Shoa, à nous de la faire apparaître dans l'expérience d'un champ de stèles.

Le philosophe Georges Didi-Huberman le formule ainsi : « *L'acte de voir n'est pas l'acte d'une machine à percevoir le réel en tant que composé d'évidences tautologiques. L'acte de donner à voir n'est pas l'acte de donner des évidences visibles à des paires d'yeux qui se saisissent unilatéralement du « don visuel » pour s'en satisfaire unilatéralement. Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération du sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte.* »<sup>4</sup>

*What you see is what you see.*

### *Tout d'un coup, tout vous semble clair.*

*Au croisement des ruelles apparaît un autre visiteur pour aussitôt disparaître dans l'océan des blocs. Un paysage se dessine sous vos yeux, les stèles deviennent comme transparentes. Elles sont noires, rectangulaires et de différentes tailles. Taille d'un corps d'enfant, taille de plusieurs corps enfants, taille d'un petit groupe d'adultes, taille de corps couchés ou debout.*

*Fermées à plus jamais, impossible de les rouvrir, les stèles semblent laisser transpercer l'image d'une quantité inimaginable de corps - compressés, noués, empaquetés dans ces boîtes. Vous entendez des murmures, un chant doux des langues d'Europe. Vous voyez des caisses, des pièces obscures avec une gigantesque quantité d'yeux. Et ces yeux vous regardent.*

---

<sup>3</sup> Notamment l'historien Paul Veyne dans *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

<sup>4</sup> Geroges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992, p.51.

En tant qu'œuvre minimaliste, dans l'accumulation de cette gigantesque quantité de boîtes noires, le *Mémorial* nous renvoie à notre propre regard. Tout ce que ce dernier *contient* – notre propre histoire, notre culture, notre vécu du jour, nos sensations physiques – construit une *expérience*, une entrée sensitive dans le sujet de la Shoa, provoquée, cadrée et menée par l'artiste Eisenman.

Paradoxalement, le projet des artistes créant des œuvres semblables dans les années 1960 – nous pensons aux caisses noires de Robert Morris - est d'éliminer toute illusion pour imposer des objets dits « *spécifiques* », ne faisant référence à rien au-delà de leur présence matérielle, ne demandant rien d'autre qu'à être vus pour ce qu'ils sont<sup>5</sup>. Il s'agit donc de redonner aux volumes leurs puissance intrinsèque, inventer des simples *formes*, perceptible sensitivement et qui renoncent aux *images*, trop souvent sujettes à l'interprétation sémiotique univoque et au récit. L'artiste américain Frank Stella l'exprime ainsi : « *Ma peinture est basé sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut y être vu. [...] Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez. (what you see is what you see).* »<sup>6</sup> Ainsi, les stèles ne *re-présentent* rien. Dans leur simple forme, elles ne font pas référence visible à quelque événement d'un autre espace-temps.

Mais l'œil n'est pas pur. L'art minimaliste dans le sens d'une simple perception formelle ne peut fonctionner tel quel. En règle générale, le spectateur humain est trop plein de références, quelles soient rationnelles, émotionnelles ou sensibles, pour rester à la surface de l'œuvre d'art. Et ce constat, si simple et si peu pensé, peut ouvrir à une nouvelle démarche pour le théâtre documentaire : Au lieu de donner *une image arrêtée* de l'événement traité, une interprétation posée, un récit concluant, l'œuvre documentaire proposerait *une clef* au spectateur, une sorte d'outil formel, un jouet intellectuel à rentrer en contact avec le réel. Comme dans les échanges enfantins, créant l'univers à partir de simples cubes en bois, le spectateur serait créateur d'une partie de sa réception. Et il en serait responsable.

Depuis deux décennies, un courant de pensée traverse l'interrogation de la façon dont l'être humain perçoit, reçoit ce qui l'entoure. Les différents chercheurs qui s'y inscrivent – biologistes, philosophes comme psychanalystes<sup>7</sup> – bouleversent non seulement la vision positiviste, donc la prétention à l'objectivité, mais également les idées postmodernes, vouées pour la plupart à un subjectivisme relativiste. Les *Constructivistes* constatent que le monde n'est ni, comme décrit plus haut, *une réalité prédonnée* à laquelle nous accédons à travers des représentations objectives, ni pure projection et création *ex nihilo* d'un monde de représentations subjectives. Le constructivisme décrit le monde comme quelque chose que *nous regardons* mais qui également *nous regarde*<sup>8</sup>. Selon le concept constructiviste d'*Autopoeisis*, avancé en épistémologie notamment par les biologistes Francisco Varela et Humberto Maturana<sup>9</sup>, les réalités existent autant par elles-mêmes qu'elles sont créées par nous. Même biologiquement, « voir » correspond très peu à une affection du cerveau par la rétine mais à 80% à une assimilation de ce qui est perçu dans les processus cérébraux.

Le paradigme de *l'énaction* défend l'idée que *la cognition est d'abord incarnée*<sup>10</sup>, que toute activité cognitive sensori-motrice s'inscrit dans une interaction physique avec

---

<sup>5</sup> L'art minimaliste est défini par les artistes même comme « *Un art doué d'un minimum de contenu d'art* ».

<sup>6</sup> Bruce Glaser, *Questions à Stella et Judd*, In : *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Edition Territoires, 1987, p.58.

<sup>7</sup> Je fais surtout référence au psychanalyste Paul Watzlawick, au philosophe Ernst von Glasersfeld et aux biologistes cités F. Varela et H. Maturana.

<sup>8</sup> Le philosophe Georges Didi-Huberman dans son livre du même titre (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1999.), ne mentionne pas le constructivisme comme source philosophique. Pourtant, son analyse de la réception de l'œuvre minimaliste est soutenue par la même approche du regard humain.

<sup>9</sup> Notamment dans leur livre: *L'arbre de la connaissance*, Editions Addison-Wesley France S.A., 1994.

<sup>10</sup> On parle aussi de « *situated cognition* » ou « *embodied cognition* ».

l'environnement. Nos différentes capacités d'appréhender le réel s'avèrent ainsi inséparables de notre corps<sup>11</sup>. Ainsi, le *Mémorial* propose *une traversée*. Autrement qu'un spectacle qui réduit la réception à la vue, le visiteur est engagé entièrement. Au cœur de *l'énaction* se situe donc *l'expérience*. Notre appréhension des événements extérieurs n'est pas « *un miroir de la nature* » mais l'action qui fait co-émerger, co-naître, celui qui voit et ce qui est vu. Le mot français co-naissance prend tout son sens.

La séparation cartésienne entre l'homme et les choses se dilue ici pour faire place à une vision qui nous responsabilise dans le sens que tout ce qui nous entoure est partiellement notre œuvre. L'idée de la réalité comme « objet d'étude » mis à distance, s'efface devant l'image de notre immersion *dans* les réalités. S'enracinant chez Kant, le constructivisme approfondit au fond la révolution copernicienne philosophique : pour l'être humain, « le réel » ne peut exister. Les événements sont toujours des événements *perçus*, tels que notre expérience et nos concepts de pensée peuvent les formuler. Ainsi la notion de « documentation » dans le sens habituel s'avère obsolète - elle est toujours une documentation de quelqu'un, elle est toujours une documentation perçue par quelqu'un. Le spectateur du théâtre documentaire n'est pas son élève, son apprenti, mais son partenaire, son co-créateur.

Le *Mémorial* de Peter Eisenman reste un exemple d'art plastique. Mais dans sa réduction au minimum formel que sont les stèles, il réussit à tendre une clef qui nous ouvre le sujet de la Shoah, il permet de mesurer l'activité aiguë du spectateur dans ce qu'il voit. « L'histoire » devient ici l'endroit d'une mise en relation : entre (ce) qui (*s'est*) passé et (ce) qui (*se*) passe.

Le mémorial sépare les spectateurs, les individualise en ce qu'il les renvoie à leur propre regard. Là où le fascisme créa des masses anonymes, l'œuvre de Eisenman renvoie à l'individualité dans l'expérience – celle du visiteur aujourd'hui comme celle de la victime.

Au lieu de proposer une re-présentation, créée sous la tutelle d'une documentation habituelle, c'est une œuvre de *présentabilité* car elle joue de la notion de *référence* qui s'avère objective et subjective à la fois. L'endroit de la *présentabilité* est celui où *ce qui est donné* à voir se tient en équilibre avec *ce que nous y voyons*.

Au lieu de créer une *œuvre*, Eisenman crée *un dispositif d'expérience*, un paysage ouvert. Les expériences de sa traversée sont multiples - effrayantes ou légères, stupéfiantes ou résignées - mais elles se retrouvent dans cette question centrale que pose toute création documentaire : *Qui crée le réel ?*

*What you see is what you see.*

---

<sup>11</sup> C'est dans la pensée phénoménologique de M. Merleau-Ponty que s'exprime au mieux cette imbrication du visuel et du tactile : « *Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui. [...] Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile.* » (*Le visible et l'invisible*, Paris, Edition Gallimard, 1946, p.177.)