

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*GRAINS DE SABLE :*

ESSAI SCÉNIQUE EN THÉÂTRE DOCUMENTAIRE

SUIVI D'UNE RÉFLEXION SUR L'UTILISATION DU DOCUMENT SUR SCÈNE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

MILENA BUZIAK

AVRIL 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [a] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À Martine Beaulne, ma directrice de recherche et de création, pour son soutien continu dans cette aventure de longue haleine, pour ses précieux conseils dans la création, pour sa confiance, générosité et présence malgré les délais du temps parfois serrés.

À ceux et celles qui m'ont offert leurs histoires, qui m'ont ouvert une fenêtre sur leur quotidien et qui m'ont fait rencontrer d'autres réalités.

Aux comédiens de *Grains de sable* qui ont su s'emparer de ces histoires avec rigueur et générosité. À Priscille Amsler pour son suivi et son amitié. À l'équipe de concepteurs pour leur implication, disponibilité et imagination; à Anne-Sara Gendron pour son organisation; à Azraëlle Fiset pour l'accompagnement technique; aux techniciens, régisseurs et machinistes pour leur soutien physique lors du montage et représentations.

À Annabel Soutar et Geneviève Billette pour leur intérêt pour ce projet et leur participation à mon jury.

À l'École Supérieure de Théâtre, qui offre la possibilité de marier la recherche à la création, et à tout son personnel, sans qui cette possibilité ne pourrait pas se concrétiser.

À tous ceux qui ont soutenu ce projet de près ou de loin; à Lucile Prosper pour le montage vidéo, Cheryl Smeall pour sa fine connaissance d'EndNote, Weronika Zych pour sa présence dans des moments cruciaux; aux Pouvoirs de l'Univers pour leur participation.

À Philippe Ducros et à Espace Libre, à Pascal Brullemans et à tous ceux qui sont impliqués dans la nouvelle création de *Grains de sable* : vous me poussez à continuer de réfléchir à la place du Réel au théâtre.

Enfin, à Sylvain, qui a passé des heures à m'écouter et me relire et sans qui je ne serai pas la même.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RESUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA RECHERCHE D'UNE PIÈCE DOCUMENTAIRE .....	3
1.1 La notion de documentaire au théâtre.....	3
1.1.1 Court historique du genre.....	3
1.1.2 Le théâtre documentaire contemporain.....	6
1.1.3 La question du document .....	8
1.1.4 Réflexion sur diverses expérimentations récentes de théâtre documentaire.....	11
1.2 L'approche du sujet : l'armée canadienne et la mission en Afghanistan.....	17
1.2.1 Le conflit afghan .....	17
1.2.2 La mission canadienne en Afghanistan.....	19
1.2.3 La recherche empirique.....	27
1.2.4 Les entretiens .....	30
CHAPITRE II	
<i>GRAINS DE SABLE</i> , UNE APPROCHE PERSONNELLE .....	33
2.1 La création du texte.....	34
2.1.1 L'assemblage thématique.....	38
2.1.2 L'assemblage dramaturgique .....	41
2.2 La mise en scène .....	45
2.2.1 La théâtralité en théâtre documentaire .....	45
2.2.2 La recherche d'un espace théâtral .....	47

2.2.3	Les éléments de la mise en scène.....	50
2.2.4	Le travail de tableaux et des images .....	52
2.3	Le jeu dans une pièce documentaire.....	58
2.3.1	L'identification versus la citation.....	58
2.4	Questions éthiques .....	65
	CONCLUSION .....	68
	APPENDICE A	
	LES THÈMES DANS LE TEXTE <i>GRAINS DE SABLE</i> .....	71
	BIBLIOGRAPHIE .....	72

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Schéma objectif – subjectif – imagé d'utilisation du document sur scène .....	15
1.2 Tableau des œuvres utilisées pour illustrer le schéma dans figure 1.1 .....	16
2.1 Assemblage du texte .....	38
2.2 Mise à plat du texte .....	42
2.3 La maquette finale de <i>Grains de sable</i> .....	50
2.4 Exemple du « storyboard » .....	53
2.5 L'Adjudant Boucher et le Colonel St. Roch expliquent la mission en Afghanistan....	56
2.6 La fin du spectacle .....	57
2.7 Niveaux de conscience des personnages, par thème .....	63
2.8 Thème « Les femmes seules. » .....	64

## RESUMÉ

Le présent mémoire retrace mon enquête auprès de militaires canadiens sur leur participation en Afghanistan ainsi qu'auprès de leurs épouses, et explicite le processus de théâtralisation des éléments clés de cette recherche. La création qui en résulte, *Grains de sable*, est un essai en théâtre documentaire, où la scène sert de lieu de rencontres entre la réalité théâtrale et la réalité externe, où les vérités individuelles peuvent cohabiter et se répondre. J'ai expérimenté la transposition d'un document brut (les entrevues) sur scène en créant un espace de rencontre entre ce qui est, ce qui n'est plus et ce qui n'a jamais été, un univers poétique où les frontières entre le « réel » et la « fiction » oscillent et s'effacent.

Le premier chapitre propose une réflexion autour de l'utilisation du document sur scène, en constatant que la définition du document influence la création et la réception d'une œuvre dite « documentaire ». Il retrace l'histoire du genre et fait un survol des créations documentaires contemporaines, tant au Canada qu'à l'international, en faisant la distinction entre les pièces « documentaires » et « verbatim ». Il propose aussi une classification des œuvres par rapport à l'utilisation et la présentation du document dans un schéma relationnel triangulaire, à savoir « objectif » - « subjectif » - « imagé ». La deuxième partie du premier chapitre se concentre sur la géopolitique de l'Afghanistan et la mission canadienne. Elle retrace aussi les étapes de ma recherche empirique.

Le deuxième chapitre est concentré sur le processus de création de *Grains de sable*, tant au niveau du montage du texte que de la mise en scène. Il soulève certains paradoxes que pose la représentation du réel au théâtre, dans laquelle interviennent plusieurs couches de subjectivité, à partir du témoin, en passant par le meneur d'enquête, le dramaturge, le metteur en scène, le comédien et enfin le public. Plusieurs questions, artistiques et éthiques, traversent mon travail : comment mettre en scène le « réel » ? Comment dépasser l'esthétique « verbatim » courante sans perdre le sens de ce type de démarche ? L'artiste doit-il être passeur ou interprète ? Comment, dans la création, ne pas trahir la confiance accordée par ceux et celles qui ont partagé leurs expériences avec moi ? Comment éviter une banale imitation de l'entrevue et à la fois en rester fidèle ? Comment mettre en scène un texte non-dramatique ? Mes balises furent de mettre en place un procédé objectif dans la recherche et la transcription, d'accepter un procédé subjectif dans le montage des entretiens, tout en gardant le texte verbatim et en essayant de ne pas tomber dans le didactisme et le préjugé, pour avoir un propos nuancé. Enfin d'explorer un procédé imagé dans l'utilisation de l'espace scénique.

**Mots-clés :** théâtre documentaire, verbatim, guerre en Afghanistan, Forces canadiennes, témoin, document, réel, fiction, espace

## INTRODUCTION

En août 2007, suite aux pressions populaires, l'autoroute 401 en Ontario a été rebaptisée « Autoroute des héros » en l'honneur des soldats morts au combat en Afghanistan (Juergensen, 2007). Dans les jours qui suivirent, on rapatria au pays les corps de trois soldats de la base de Valcartier tombés en mission. Des milliers de personnes, quoique défavorables à cette guerre, saluèrent les dépouilles, les larmes aux yeux, tout au long de leur parcours vers l'autopsie sur cette fameuse autoroute. Voici nos héros, morts pour la patrie.

Ce projet de mémoire-crédation est né de cette image que j'ai profondément ressentie comme une hypocrisie nationale. Plusieurs questions ont alors surgi : un soldat mort est-il plus un héros qu'un soldat vivant? Les blessures invisibles (syndromes post-traumatiques, suicides...) sont-elles aussi héroïques que les visibles? Comment partager son expérience quand on en revient blessé dans l'âme ou dans le corps? Pourquoi envoie-t-on ces gens entraînés à tuer, au combat, dans des pays lointains pour ensuite pleurer leur mort?

Rencontrer les acteurs premiers de cette guerre, les soldats qui revenaient du théâtre d'opération, pour comprendre leur point de vue, me semblait primordial. Au printemps 2011, j'ai effectué plus de 20 heures d'entretiens avec des militaires canadiens qui revenaient d'Afghanistan et leurs épouses aux bases militaires de Saint-Jean, à Valcartier ainsi qu'à Gatineau. Les questions et les thèmes ont évolué d'un entretien à l'autre, le revirement le plus marquant étant les rencontres avec les épouses de militaires et les témoignages qui en ont découlés. De nouvelles questions ont émergé : que vit une épouse qui attend le retour de son mari guerrier? Pourquoi veut-on être soldat? Je me suis attachée à leurs témoignages de personnes ordinaires placées volontairement dans des situations extraordinaires. J'ai ensuite retranscrit ces entretiens et construit une dramaturgie autour d'extraits choisis. J'ai fait ressortir de ces témoignages la constance d'une difficulté d'un retour à la vie « normale » après une expérience si marquante, avec le constat que finalement le plus difficile pour mes interlocuteurs n'était pas d'y aller, ni d'y être mais de revenir d'Afghanistan.



Avec la conviction que le théâtre offre un espace idéal de débat, d'échange et de réflexion, j'ai souhaité ouvrir un moment de partage sur des questions de société d'une grande actualité : que faire avec ces hommes et femmes, souvent très jeunes, qui reviennent abimés de leurs expériences, comment les accompagner? Comment pouvons-nous comprendre et recevoir ces témoignages?

Le but de ce mémoire-crédation est de mener une enquête sur la participation canadienne en Afghanistan auprès de militaires et de théâtraliser les éléments clés de la recherche sur le terrain. La création qui en résulte, *Grains de sable*, est un essai en théâtre documentaire où les vérités individuelles peuvent cohabiter et se répondre. J'ai interrogé la forme du théâtre documentaire pour présenter des situations de vie, des paradoxes, des vérités humaines. La construction du texte « dramatique » soulevait déjà des questions sur la forme comme sur le contenu. J'ai expérimenté la transposition d'un document brut (les entrevues) sur scène en créant un univers dans lequel la source première pouvait être vue et entendue; pour trouver un espace de rencontre entre ce qui est, ce qui n'est plus et ce qui n'a jamais été, un espace poétique où les frontières entre le « réel » et la « fiction » oscillent et s'effacent. C'est dans les zones grises, dans la poussière du sable, que l'action se situe. Avec comme ambition de faire entendre la langue singulière, le souffle, les respirations de ces destins si proches et pourtant si lointains de nous. Avec comme défi de se maintenir sur la corde raide entre le jugement et la défense, l'absolution et la condamnation du système et de ses participants.

En confiant cette parole à des comédiens, j'aborde l'un des paradoxes du théâtre documentaire : l'artiste doit-il être passeur ou interprète? Comment, dans la création, ne pas trahir la confiance accordée par ceux et celles qui ont partagé leurs expériences avec moi? Quelle sera leur réaction face à l'œuvre présentée? Comment éviter une banale imitation de l'entrevue et à la fois en rester fidèle? Comment mettre en scène un texte non-dramatique?

Les réponses sont mouvantes et l'expérimentation, même soumise à l'épreuve du public, n'est jamais une science exacte. La réflexion qui suit tente humblement de répondre à certaines de ces questions.

## CHAPITRE I

### LA RECHERCHE D'UNE PIÈCE DOCUMENTAIRE

#### 1.1 La notion de documentaire au théâtre

Le théâtre documentaire est basé sur des événements réels, inscrits dans le temps et l'espace d'une société. Plusieurs pièces, classiques comme contemporaines (*Les Perses*, *Marie Stuart*, les pièces historiques de Shakespeare, *Copenhague...*) se sont inspirées des événements et personnages historiques. Toutefois, la notion de « documentation » n'est apparue comme une possibilité scénique que vers la fin du XIX siècle.

##### 1.1.1 Court historique du genre

Philippe Ivernel attribue les premiers essais d'une forme de théâtre documentaire à Émile Zola qui défendait le besoin d'enquête et d'analyse dans les sciences et les arts, notamment dans *Le Naturalisme au théâtre* de 1881 (2011, p. 13-14). Les sources s'accordent pour dire que le terme « théâtre documentaire » (ou encore « drame documentaire, » comme certains le traduisent) a été employé pour la première fois par l'allemand Erwin Piscator dans son livre *Le Théâtre politique* (1929) pour décrire ses pièces écrites dans les années 1920. Piscator présente *Totz alledem* (1925), pièce qui mettait en évidence l'histoire allemande de la Première Guerre mondiale, comme la première pièce basée uniquement sur le montage de « documents politiques », tels des discours, des articles des journaux, des affiches, des films de guerre, etc. « Pour la première fois, nous étions confrontés avec la réalité absolue – celle que nous vécûmes nous-mêmes. » (Piscator, tel que cité par Ivernel, 2011, p. 15) Son procédé

documentaire a été repris dans les années 1920 et 30 par d'autres artistes et compagnies, comme Friedrich Wolf ou Peter Martin Lampel en Allemagne, Theatre Workshop et Union Theatre en Angleterre, the Living Theatre aux États Unis ou encore Sergei Tretjakov, l'auteur du mouvement des « factographes » en URSS. L'objectif des spectacles documentaires était d'éveiller la conscience du spectateur sur les inégalités sociales et économiques et sur les faits de l'histoire pour le pousser à l'action et à changer la société. « Pour nous factographes, il ne peut y avoir de faits 'en soi'. Il y a le fait-effet et le fait-défaut. Le fait qui renforce notre position socialiste et le fait qui l'affaiblit. Le fait ami et le fait ennemi ». (Tretjakov, tel que cité par Ivernel, 2011, p. 17) Au Canada, ce type de théâtre documentaire a fait ses débuts en 1933 avec la pièce d'agitprop *Eight Men Speak*, qui raconte l'arrestation et la tentative d'assassinat du chef du parti communiste canadien, Tim Buck (Matthews, 1997).

De nouvelles formes de théâtre documentaire ont vu le jour dans les années 1960 et 70 dans plusieurs pays, comme la Grande Bretagne, la Pologne et les États-Unis, avec l'émergence d'un théâtre documentaire basé sur la « création collective » dont les thèmes traitaient souvent de la lutte ouvrière. L'Allemagne de l'Ouest était sans doute le lieu le plus foisonnant du théâtre documentaire avec des pièces marquantes telle : *En cause de Robert J. Oppenheimer* de Heinz Kipphardt (1953) basée sur les minutes de la comparution de R.J. Oppenheimer devant la Commission d'énergie atomique des États-Unis suite aux allégations sur son manque de loyauté envers l'État; *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth (1964) qui dénonce le silence du Pape Pie XII face à l'existence des camps d'extermination; et la plus célèbre, *L'Instruction* de Peter Weiss (1965), un « oratorio » construit à partir des témoignages des bourreaux et des victimes d'Auschwitz pendant le procès qui s'est tenu d'octobre 1963 à août 1965 à Francfort. Alors que, pendant l'entre-deux-guerres, Piscator voulait accélérer le processus de création théâtrale pour répondre aux besoins journalistiques d'un théâtre d'immédiat et utilisait une structure éclatée à grand déploiement dans des spectacles qui mettaient en scène les masses, le nouveau théâtre documentaire allemand des années soixante avait tendance à se concentrer d'avantage sur une seule question et déplaçait l'accent mis sur les masses au profit d'un protagoniste dont la responsabilité individuelle dans les événements devait être analysée par le public (Irmer, 2006, p. 18). Piscator, qui a mis en scène les trois textes, a dit : « les pièces dont je rêvais [dans les années vingt] n'ont été écrites que de nos jours par Hochhuth, Kipphardt ou Weiss, pièces qui respectent le caractère indéniable du

document, la rigueur de l'analyse historique la plus stricte sans devoir renoncer pour autant à la liberté de la création. » (Tel que cité par Ivernel, 2011, p. 20)

Cette rigueur de l'analyse dans l'utilisation du document sous-entend une certaine approche scientifique, qui, la plupart du temps, donne l'illusion de l'exactitude mesurable des faits. Cette logique positiviste présente la réalité comme « l'objet d'étude » duquel l'homme s'en est extrait : « il se tient face aux choses muettes pour leur donner un nom, un sens. » (Zenker, 2011, p. 31), ce qui poussa Peter Weiss à écrire dans *Notes sur le théâtre documentaire* : « Le théâtre documentaire affirme que la réalité, quelle qu'en soit l'absurdité dont elle se masque elle-même, peut être expliquée dans le moindre détail. » (Weiss, 1968, p. 15)

Weiss ne croit pas à la vérité journalistique officielle proposée dans les médias de masse. Son projet est de montrer ce que les médias taisent ou ce à quoi ils ne s'intéressaient pas pour réhabiliter les faits et expliquer la réalité. Pour lui, « [l]e 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 forme. » (Weiss, 1968, p. 7) La contradiction de cet énoncé est évidente quelques pages plus loin : « [l]e théâtre documentaire prend parti. Un grand nombre de ses thèmes ont pour seul épilogue possible une condamnation. » (p. 12) D'un côté, Weiss revendique que « [l]e théâtre documentaire soumet des faits à l'expertise » (p. 11), et d'un autre : « [p]our un tel théâtre, l'objectivité, sous un certain angle, apparaît comme un concept dont une puissance au pouvoir fait usage afin d'excuser ses actes. » (p. 12) Ces contradictions apparentes dans la description du théâtre documentaire et de ses rôles, que l'on retrouve dans le traité de Weiss soulignent les caractéristiques d'un théâtre qui se dit « vrai » mais qui, dans sa démarche comme dans son rendu, sert à diffuser la vision du monde de son créateur. Pour Weiss, telle une manifestation, le théâtre documentaire sert de réaction contre une situation donnée, mais se place toujours au niveau artistique, avec l'utilisation de procédés formels tels des chants, un chœur, la pantomime, des parodies, des masques, du bruitage... (p. 13-14) « En effet un théâtre documentaire qui désire être au premier titre une tribune politique et renonce à être une réalisation artistique, se met lui-même en question. » (p. 10) Dans une époque où l'Allemagne est aux prises avec son histoire, ce théâtre donnait une place à la réflexion publique et politique à travers l'art, hors les institutions établies. Le traité de Weiss reste « le

document théorique le plus complet à ce jour consacré aux procédés et à la finalité du théâtre documentaire. » (Moguilevskaia, 2011, p. 36)

Pendant les années 1970, plusieurs pièces documentaires sont produites, le plus souvent pour soutenir la lutte ouvrière. Celles-ci se caractérisent par l'apport d'un élément nouveau : la parole des ouvriers est mise en scène. La troupe Z et l'Aquarium (France) sont les exemples marquants de ce type de théâtre documentaire qui, au Canada, a notamment été développé par la compagnie torontoise Theatre Passe Muraille et leur pièce *The Farm Show* (1972). Ce spectacle, pour la première fois, mettait en scène les paroles réelles d'un groupe social donné, dans ce cas-ci, des fermiers d'un village d'Ontario, et présentait le résultat devant eux (Filewod, 1987).

Ce qui apparaît clairement dans l'évolution du genre documentaire, c'est sa fracturation, dans la forme comme dans le propos. Comme dit Ivernel, « le théâtre des masses en action [des années vingt] cède le pas à un théâtre de la conscience, » pour ensuite laisser la place à l'individu et l'espace privé (2011, p. 22-23; aussi Irmer, 2006, p. 18). Ces développements suivent le glissement du modernisme vers le postmodernisme, qui « tend invariablement à valoriser l'expérience individuelle par rapport à l'expérience collective, la quête de la compréhension de sa propre intériorité sur celle du fonctionnement du système de production, d'échange et d'exploitation des ressources et des individus. » (De Faramond, 2011, p. 55) Aujourd'hui, la nouvelle génération d'artistes essaie de rétablir des liens avec un engagement idéologique, sans pour autant perdre la méfiance qu'ils ont envers les théories globalisantes ou les représentations modernistes du monde, afin, comme l'énonce Catherine Naugrette, de retrouver au théâtre le sens de l'humain.

### 1.1.2 Le théâtre documentaire contemporain

À la difficulté considérable, voire à l'impossibilité longtemps revendiquée de rendre compte de la cassure historique, éthique et épistémologique de la Seconde Guerre mondiale, aurait ainsi succédé une certaine *urgence* du témoignage, y compris sur les événements les plus contemporains [...]. De même à la mort du verbe, voire à l'interdiction de la représentation, largement célébrées dans le théâtre occidental de la seconde moitié du XXe siècle, aurait succédé un profond désir de *dire*, de ne plus

jamais se taire, et de faire advenir à la parole tout ce qui sans le théâtre risquerait de rester à jamais *innommable*. (Rykner, 2011, p. 165)

Aujourd'hui, le genre documentaire est fractionné en plusieurs courants esthétiques et processus différents : de la continuation des pièces plus traditionnelles tels des mises en scène des tribunaux, en passant par l'utilisation d'autobiographies, jusqu'aux performances ou expérimentations avec des non-acteurs et des dispositifs hors-murs. Nous assistons à une véritable renaissance du théâtre documentaire, si l'on se réfère aux nombreuses pièces créées ces dernières années, entre autres *The Laramie Project* (Tectonic Theater Project, 2002), *I am my own wife* (Doug Wright, 2003) ou *The Exonerated* (Jessica Blank and Erik Jensen, 2002) aux États-Unis; *Stuff Happens* (David Hare, 2004) *Justifying War : Scenes from the Hutton Inquiry* (Richard Norton-Taylor, 2003), *My Name is Rachel Corrie* (Alan Rickman, 2005), ou *Talking to Terrorists* (Robin Soans, 2005) en Angleterre; les pièces de Hans-Werner Kroesinger et les projets de Rimini Protokoll en Allemagne; *11 septembre 2001* de Michel Vinaver en France, *Rwanda 94* du collectif Groupov en Belgique (2000), et les pièces de la prolifique compagnie russe Teatr.doc (*Les pommes de la terre*, 2004, *Septembre.doc*, 2005), pour ne nommer que celles-ci. Il en va de même au Canada avec les projets comme *Photog.* (2010) de Boca del Lupo, *Clark and I Somewhere in Connecticut* (2008) ou *BIOBOXES* (2007) de Theatre Replacement de Vancouver, *Ailleurs* de Kevin McCoy de Québec (2006, retravaillé en 2011) ou encore avec le travail d'Annabel Soutar et de la compagnie Porte Parole, domiciliée à Montréal (*Montréal la blanche*, 2004, *Seeds*, 2005 et 2012, *Sexy béton*, 2009 - 2011).

Si le postmodernisme a ébranlé la notion de vérité empirique, la recherche d'une certaine vérité dans les sociétés occidentales semble s'être multipliée, à travers des initiatives comme Wikileaks, à travers l'immédiateté qu'apportent les médias sociaux ou avec le voyeurisme qu'exploitent des différentes formes de télé-réalité. Le public attiré par ces médias est la plupart de temps au courant que la réalité représentée n'est pas une réalité absolue, toutefois la tentation de croire à une vérité reste très forte. Avec l'apparition de mouvements sociaux revendicateurs et mobilisateurs de masses, tel Occupy Wall Street, le Printemps Arabe ou, plus récemment, le Printemps Érable, le besoin de se regrouper et de dépasser le désespoir individuel se fait sentir dans le monde. Sans revenir aux affirmations positivistes, on constate une volonté de certains artistes de dépasser les idées postmodernes « vouées au subjectivisme

relativiste » (Zenker, 2011, p. 33). Ainsi, Carol Martin observe que le théâtre documentaire (ou « théâtre du réel ») utilise souvent des stratégies postmodernes telle l'affirmation que la vérité est multiple, qu'elle est soumise au contexte et à la manipulation; que le langage utilisé cadre la perception, que l'histoire est un réseau relationnel; que les perspectives sont variées mais que l'art peut aussi être objectif; que l'interprète sur scène n'est pas nécessairement un personnage... Mais, elle observe aussi que malgré tout ça, la nouvelle génération d'artistes et chercheurs dépasse les idées postmodernes pour soutenir que la connaissance se situe au-delà des possibilités étourdissantes des vérités concurrentes. Elle ajoute que nous avons besoin de trouver des nouvelles façons de décrire les phénomènes scéniques où le scepticisme et l'ironie ne sont plus centraux comme c'était le cas dans plusieurs pièces post-apocalyptiques de la fin du XX siècle (2010, p. 3-4).

### 1.1.3 La question du document

Documentation promises transparency and a utopian notion of information. The discourse around what is and what is not documentary theatre is really about the ways in which we sanction and privilege certain forms of information over others. (Martin, 2009, p. 89)

La notion de théâtre documentaire, si elle existe vraiment, est vaste, relative et parfois même subjective bien qu'on peut trouver des caractéristiques communes entre les pièces dites documentaires. Pour mieux définir le genre, Carol Martin propose six fonctions reliées au théâtre documentaire : réouverture de procès pour critiquer la justice, reconstruction des événements, création de récits supplémentaires, mélange d'autobiographie avec l'histoire, critique d'opération à la fois du documentaire et de la fiction, et élaboration d'histoire orale du théâtre où les gestes et attitudes sont transmis et reproduits grâce à, notamment, la technologie (2006, p. 12-13). Même en suivant ces fonctions proposées, l'ampleur du théâtre documentaire de nos jours est difficile à cerner, car tout semble dépendre de la définition qu'on accorde aux termes « réel », « fiction », « vérité » et « document ». La distinction est souvent faite entre le théâtre documentaire et le théâtre verbatim, qui désigne une technique particulière où les mots exacts des témoins (dans le sens juridique ou non) sont utilisés dans la construction du texte (Jeffers, 2009, p. 92).

Pour Peter Weiss, les documents consistent en « [d]es procès-verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux statistiques, des communiqués de Bourse, [...] des commentaires gouvernementaux, des allocutions, des interviews, des déclarations de personnalités en vue, des reportages journalistiques » (1968, p. 7). Ces types de document sont utilisés par plusieurs praticiens de théâtre documentaire et verbatim, notamment dans la série de *Tribunal Plays* du Tricycle Theatre, basés sur les procès-verbaux des différentes instructions judiciaires (dont *The Colour of Justice* et *Justifying War : Scenes from the Hutton Inquiry*). Toutefois, d'autres praticiens et chercheurs dans le domaine proposent l'utilisation de documents non traditionnels, tels des témoignages personnels ou autobiographiques, ou encore tout ce qui fait référence au « réel » hors salle de spectacle. « The very phrase 'documentary theatre' insinuates fixed textual sources. Too readily we have forgotten that documentation in the form of documents is an artefact of modern life. » (Martin, 2009, p. 89)

Pour Jacques Delcuvellerie, fondateur et directeur artistique du collectif belge Le Groupov, les références au réel peuvent inclure des objets de tous les jours (lait, matières fécales,...) jusqu'à la présence corporelle des acteurs, qui peuvent être considérés comme des documents vivants d'un vécu, d'un savoir ou d'une expérience. Ce vécu peut être passé, comme est le cas de témoins qui racontent leurs histoires, ou encore le vécu présent de la représentation scénique, ce qui frôle parfois le genre de la performance.

Depuis leurs débuts dans les années 70, les membres du Groupov utilisent l'écriture scénique qu'ils appellent « référentielle » plutôt que documentaire. L'exemple le plus connu de cette démarche est *Rwanda 94* (2000), construit à partir de témoignages des rescapés et observateurs du génocide rwandais. Mélange de vidéo, de témoignages et de la

fiction la plus onirique mais *référentielle* de personnages et d'institutions réelles : ONU, Église, présidence française [...] [l]a pièce s'achève par les 50 minutes musicales de *La Cantate de Bisesero* dont le texte, en sa plus grande partie, versifie des témoignages de résistants survivants recueillis par l'organisation *African Rights*. (Delcuvellerie, 2011b, p. 139)

La pièce met aussi en scène le témoignage « réel », personnel, de Yolande Mukagasana, un « document vivant » qui, sur scène pendant 50 minutes, raconte son expérience de rescapée du génocide. Elle n'est pas une comédienne (ce qu'elle affirme, d'ailleurs, au début de son monologue), mais bien en représentation, ayant répété son témoignage des centaines de fois, tant devant un public que dans une salle de répétition.



Jacques Delcuvelierie va plus loin dans le questionnement du document. Est-ce qu'une photo d'une forêt utilisée purement comme décoration sur scène peut être considérée comme « document » puisqu'elle réfère à un lieu autre que la salle de théâtre? Nous sommes tentés de dire non. Et si cette photo est celle de la forêt dans laquelle un artiste exilé s'est suicidé – est-elle considérée comme document? Delcuvelierie croit que, dépendamment de son usage, même un poème apporté sur scène peut témoigner de la vie de son auteur, et que la ligne entre documentaire et fiction est extrêmement floue. Combien de licence artistique peut-on se permettre et toujours se situer dans le genre « documentaire »? Est-ce que les sources doivent être transparentes?

Si, comme le stipule Armel Roussel, le document est un support physique d'une « information » qui permet de « se former une idée de... », tout théâtre peut être vu comme documentaire: « car tout théâtre est, quelle que soit sa forme, une tentative d'approche de la réalité, y compris, et peut-être même surtout, quand il fait tout pour la fuir [...] » (Roussel, 2011, p. 128). A l'inverse, on pourrait dire qu'aucune représentation n'est documentaire car elle reste au niveau de la représentation. Afin de ne pas tomber dans le relativisme qui permettrait de voir toute (ou aucune) représentation théâtrale comme documentaire, nous avons besoin d'établir une épistémologie du documentaire. Comme le souligne Janelle Reinelt, les questions ontologiques qui entourent le statut même du document sont difficiles à résoudre.

Le document brut ne dit rien en soi. Il est toujours entouré d'un contexte, d'un récit, et ce récit est construit autant par l'artiste que par le spectateur : « Partnering with the documentary as co-producer of the reality in question, spectators validate or contest the truth-value of the documents. » (Reinelt, 2008, p. 6) Pour Alan Filewod, « a theory of documentary theatre must necessarily be a theory of the audience » (2009, p. 69). Il existe plusieurs théories sur la perception du public et la co-création de l'œuvre. Nels P. Highberg propose d'utiliser les théories des Sophistes, réexaminées par la théoricienne féministe Susan Jarratt dans *Rereading the Sophists: Classical rhetoric refigured*, notamment le *nomos*. Dans cette théorie, le public joue un rôle crucial dans la création du sens et la délimitation de la vérité. « *Nomos* disrupts binary systems with its focus on the shifting nature of truth and the development of alternative perspectives. » (Highberg, 2009, p. 169) Kathrin-Julie Zenker,

quant à elle, préfère regarder du côté des théories Constructivistes de la perception (ce que Carol Martin nomme le constructivisme postmoderne) :

*Les Constructivistes constatent que le monde n'est ni, comme décrit plus haut, une réalité pré donnée 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. Selon le concept constructiviste d'Autopoeisis, avancé en épistémologie notamment par les biologistes Francisco Varela et Humberto Maturana, 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. [...] 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. (Zenker, 2011, p. 34)*

Pour Delcuvelerie, l'emploi du terme « documentaire » dans un programme de soirée donne déjà un indice sur la manière dont le public recevra le spectacle, même si les lignes entre « réel » et « fiction » sont brouillées. Comme spectateurs, nous nous référons différemment à ce qu'on connaît de notre propre réalité qu'à ce que l'on croit être fiction. Pour le présent mémoire, nous définissons « document » comme toute forme de référence au « réel » qui a pour but de percer la fiction établie de la représentation et entraîner le spectateur vers la compréhension de cette perturbation de la fiction. Le spectateur est ou devient conscient qu'une partie ou la totalité de ce qui est représenté sur scène réfère à ce qu'il connaît être la réalité extérieure.

#### 1.1.4 Réflexion sur diverses expérimentations récentes de théâtre documentaire

I come from this tradition. But when I look at these plays from the 1960s, even the very good ones, I know too quickly which side the author takes. The difference in my work is: We create a field of as many perspectives as possible on a certain historical event. At the end of the play, like at the end of the research, you have the feeling that you know less than you did at the beginning because the problem has evolved as being far more complex. But there are real questions now. (Kroesinger, tel que cité par Irmer, 2006, p. 24)

Dans son article, *The Promise of Documentary* (2008), Janelle Reinelt suggère une épistémologie du documentaire basée sur la manière dont on traite le document. D'un côté, elle place des œuvres qui soulignent le document comme un passage objectif vers la réalité en question. De l'autre, celles qui soulignent la subjectivité dans la production et la réception. Pour sortir de cette relation binaire, j'ajouterais une troisième catégorie, celle des œuvres « imagées » : celles qui mettent en place des traitements ou des dispositifs scéniques imaginatifs ou imagés dans lesquels l'utilisation et la réception du document ne peuvent pas être classées comme objectives ou subjectives.

Janelle Reinelt se sert de *Justifying War : Scenes from the Hutton Inquiry* (2003), de Tricycle Theatre de Grande Bretagne, comme un cas limite de l'usage et représentation du document « objectif ». La pièce verbatim a été compilée par le journaliste Richard Norton-Taylor à partir des transcriptions de l'enquête judiciaire sur la mort de David Kelly, un expert en armement pour le gouvernement Blair, et a été présentée en reproduisant presque exactement le tribunal en question. *Justifying War* fait partie de la série nommée « Tribunal plays » : *The Colour of Justice* (1999), *Guantanamo: Honor Bound to Defend Freedom* (2004), *Bloody Sunday: Scenes from the Saville Inquiry* (2005), entre autres. Comme les autres pièces de la série, *Justifying War* semble remplir parfaitement une des fonctions du documentaire décrites par Carol Martin, celle de la critique de la justice. Ces pièces « tribunal » sont presque toujours compilées à partir des transcriptions d'enquêtes judiciaires polémiques, et souvent jouées avant que le jury prenne sa décision. Pour David Hare, un auteur dramatique britannique qui utilise souvent le verbatim, dans ces pièces, Norton-Taylor n'avait qu'à « ouvrir la porte au réel » pour démontrer la vérité des procédures judiciaires, « do no more than organise and edit the long transcript of the judicial hearings. » (cité dans Megson, 2009, p. 197) Toutefois, avec une adhésion têtue à la véracité de ses sources et sa documentation, même au détriment de la qualité artistique du spectacle, ces pièces semblent reproduire d'une manière condensée (et donc subjective) les enquêtes qu'elles mettent en scène, mais sans démontrer leur construction subjective. En parlant de *Bloody Sunday*, Carol-Ann Upton dit : « In insisting on textual authenticity, the production left itself no scope to explore its own ideological process. The self-reflexive framing of much documentary theatre was replaced by an aesthetic that sought to conceal rather than reveal its own seductive process. » (2009, p. 188) Ces pièces, comme celles de Peter Weiss des années 60, prétendent à une diffusion

objective du document. Toutefois, à la différence de Weiss, elles essaient d'éliminer toute trace de l'artifice artistique, ce qui les affaiblit tant au niveau d'œuvre d'art qu'au niveau d'archive documentaire.

L'autre cas limite utilisé par Reinelt, qui souligne la subjectivité de la production artistique, est *The Year of Magical Thinking*, de Joan Didion, présenté en 2007 à New York. Basé sur l'expérience personnelle de Didion lors des décès de son mari et de sa fille, Reinelt classe ce spectacle comme documentaire car la narration subjective entremêle les événements politiques et sociaux qui l'entourent. Le texte tisse ensemble les histoires personnelles de Didion et l'histoire de la société américaine dans laquelle elle vit. Dans les mots de Michael Renov, cité par Reinelt, « descriptive and reflexive modalities are coupled; the representation of the historical real is consciously filtered through the flux of subjectivity. » (2008, p. 22) La pièce utilise aussi d'autres techniques documentaires, telle la précision de la date ou de l'heure d'un certain événement ou bien l'utilisation de documents comme les diagrammes de soins infirmiers ou encore les fiches de documentation de services d'urgence. Une autre pièce qui me semble aussi traduire la notion de cas limite d'usage subjectif du document est *Moi dans les ruines rouges du siècle* d'Olivier Kemeid et Sasha Samar produite par les Trois Tristes Tigres au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal (2012). Dans ce spectacle, Sasha Samar entremêle souvenirs personnels de sa vie en Ukraine soviétique et les grands événements qui ont changé le cours de l'Histoire, comme l'envoi du premier homme sur la Lune ou la chute du Mur de Berlin. Dès le début, il est clair que l'histoire à laquelle on assiste est celle d'une personne qui reconstitue sa vie devant nous chaque soir. À la différence de Didion dans *The Year of Magical Thinking*, Sasha Samar incarne son propre rôle, tandis que le rôle de Didion était joué par une comédienne. Pour moi, ce type de procédé semble encore plus subjectif, car on peut présumer que l'acteur qui témoigne de lui-même peut décider de changer des choses d'une représentation à l'autre, tandis qu'un texte autobiographique interprété par un autre reste figé dans sa forme écrite.

Les deux modalités d'utilisation et de représentation du document sur scène, « objective » et « subjective » vues précédemment semblent toutefois insuffisantes pour rendre compte d'un type de théâtre documentaire basé sur des dispositifs scéniques plutôt que sur le texte. Le mode « imagé » que j'introduis est une tentative pour répondre à cette nouvelle réalité. Pour

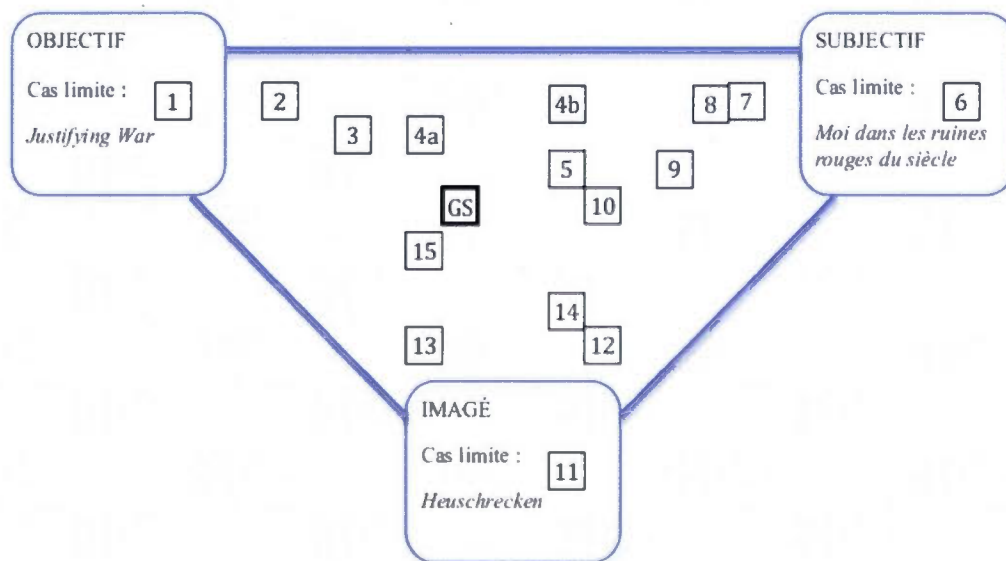
illustrer ce mode, qui permet de schématiser l'occurrence du documentaire au théâtre par des relations triangulaires au lieu d'une relation binaire et linéaire, j'utiliserai comme cas limite le spectacle *Heuschrecken* (2009) de Stefan Kaegi, produit par la compagnie Rimini Protokoll. Sur scène, un vivarium géant contenant 10 000 criquets. Le public, assis des deux côtés du vivarium, peut observer autant les insectes qui évoluent dedans, que les images de ces insectes en gros plans ainsi que d'autres images, la plupart filmées en direct, et projetées sur des écrans. La représentation est plutôt statique sauf le mouvement incessant des insectes et quelques interventions d'« experts » qui, souvent hors scène, expliquent les ravages de ces insectes sur le continent africain, ravages qui influencent le flux de matières premières importées et les déplacements des populations.

Their version of a documentary is one in which the conventional notion of objective documentary is juxtaposed with very subjective experiences, in which the individual and the social are brought together in a way that expands both objective and subjective perception. While unequivocal theses, messages, and opinions are avoided, Haug, Kaegi, and Wetzel make, to loosely quote Godard, theatre political rather than political theatre. (Malzacher, 2010, p. 80-81)

*Heuschrecken* souligne ce que j'appelle le documentaire imagé, où certains documents (dans ce cas les criquets) ne peuvent être analysés sur une échelle objectif - subjectif. De plus, en donnant place aux « experts », Stefan Kaegi supprime dans ce spectacle le rôle du personnage (De Faramond, 2011, p. 56). Ce type de théâtre documentaire contemporain, originaire d'Allemagne, explore les phénomènes du présent par une compréhension élaborée des médias, de la théorie de la déconstruction et des formes de théâtre non basées sur le texte, ainsi qu'une nouvelle notion de ce que peut constituer un document utile dans le théâtre. « Germany's new documentary theatre is based on directors' projects (as opposed to the presentation of playwrights in established state or community theatres) and is focused on unsolved problems of the present (not the past). » (Irmer, 2006, p. 19) Rimini Protokoll est un collectif dirigé par trois metteurs en scène, « concepteurs de dispositifs scéniques » : Stefan Kaegi, Daniel Wetzel et Helgard Haug. Beaucoup d'autres projets documentaires du collectif prolifique peuvent être classés dans le mode imagé. *Mnemopark* (2005) met en scène quatre experts en modèles réduits autour d'une maquette des Alpes Suisses à l'échelle 1 :87. *Cargo Sofia-X* (2006) place le public à l'intérieur d'un camion de transport modifié, où un côté a été vitré. Les spectateurs sont assis à la place du cargo et regardent par les vitres qui parfois

deviennent des écrans de projections. Les deux chauffeurs bulgares racontent leurs vies et leurs voyages pendant qu'ils conduisent le public sur les routes industrielles de leur ville. Le processus de création des metteurs en scène de Rimini Protokoll inclut l'utilisation d'acteurs non-professionnels qui sont tant des experts dans leur domaine que témoins de leurs vies; l'inclusion du lieu de représentation dans le dispositif; un texte qui mélange tant des sources documentaires, que personnelles ou littéraires et enfin, une dramaturgie qui est « découverte » lors du processus de création. (Malzacher, 2010, p. 81) Daniel Wetzel a dit de son travail avec Rimini Protokoll en 2007 : « In the end we really are not interested in whether someone is telling the truth, but rather in how he presents himself and what role he is playing. » (Malzacher, 2010, p. 82)

D'autres exemples qui peuvent s'approcher du documentaire imagé sont les projets du Groupov (*Rwanda 94*, entre autres), du metteur en scène Hans Werner Kroesinger (*Q&A Questions and Answers* (1996) et *Suicide bombers on air. PRIMETIME* (2003), entre autres), ou encore certains spectacles du Theatre Replacement de Vancouver, comme *BIOBOXES* (2007).



**Figure 1.1** Schéma objectif – subjectif – imagé d'utilisation et représentation du document sur scène, représentant plusieurs exemples de pièces de théâtre documentaire contemporain. Les explications pour chacun de numéros se trouvent dans la figure qui suit. NB : Le carré GS, qui ne figure pas dans le tableau, représente *Grains de sable*, tel que présenté lors de laboratoires publics en décembre 2011.

1. <i>Justifying War : Scenes from the Hutton Inquiry</i> 2003 Richard Norton-Taylor Tricycle Theatre Londres	6. <i>Moi dans les ruines rouges du siècle</i> 2012 Olivier Kemeid et Sasha Samar Trois Tristes Tigres Montréal	11. <i>Heuschrecken</i> 2009 Stefan Kaegi Rimini Protokoll Zürich
2. <i>My Name is Rachel Corrie</i> 2005 Alan Rickman Londres	7. <i>The Year of Magical Thinking</i> 2007 Joan Didion New York	12. <i>BIOBOXES</i> 2007 Theatre Replacement Vancouver
3. <i>The Exonerated</i> 2002 Jessica Blank et Erik Jensen New York	8. <i>I am my own wife.</i> 2003 Doug Wright New York	13. <i>Q&amp;A Questions and Answers</i> 1996 Hans Werner Kroesinger Berlin
4. <i>Seeds</i> a) 2005 b) 2011 Annabel Soutar Projet Porte Parole Montréal	9. <i>Ailleurs</i> 2006 Kevin McCoy Québec	14. <i>Rwanda 94</i> 2000 Groupov Liège
5. <i>The Laramie Project</i> 2002 Moisés Kaufman Tectonic Theater Project Denver	10. <i>Photog.</i> 2010 Jay Dodge Boca del Lupo Vancouver	15. <i>11 septembre 2001</i> 2001 / 2004 Michel Vinaver Avignon

**Figure 1.2** Tableau des œuvres utilisées pour illustrer le schéma dans figure 1.1.

Ce schéma triangulaire objectif – subjectif – imagé (Fig. 1.1) n'est surtout pas figé. Certaines pièces s'approchent plus d'un mode que d'un autre, ce qui permet de les voir en relation entre elles. Même dans un texte bien documenté, le document premier subit une sélection artistique, que ce soit simplement dans les choix des témoignages utilisés, leurs séquences, le lieu de représentation et le choix des comédiens qui les interprètent. Carol Martin écrit : « Most contemporary documentary theatre makes the claim that everything presented is part of the archive. But equally important is the fact that not everything in the archive is part of the documentary. » (2006, p. 9) Et ces choix subjectifs de ce qui *n'est pas* inclus font aussi partis intégrante du processus artistique. L'idée positiviste de vérité empirique est bien loin derrière nous. Martin continue, « Ironically, then, it is precisely what is not in the archive, what is added by making the archive into repertory, that infuses documentary theatre with its particular theatrical viability (p. 14). » Ceci fait écho à Jacques Delcuvellerie qui croit que c'est dans cette oscillation entre le « factuel » et le « poétique », entre la vérité de la scène et la réalité externe, que réside la raison la plus intéressante et la plus importante de l'utilisation de documents au théâtre.

## 1.2 L'approche du sujet : l'armée canadienne et la mission en Afghanistan

Avant d'analyser la mission canadienne en Afghanistan, il faut comprendre l'histoire et les enjeux géopolitiques de ce pays au moment de l'intervention militaire canadienne afin de contextualiser les propos des personnes rencontrées pour l'écriture du texte *Grains de sable*.

### 1.2.1 Le conflit afghan

L'Afghanistan est composé de plusieurs ethnies, qui se distinguent chacune par une appartenance à un territoire spécifique. Les groupes majoritaires dans le Nord et l'Ouest sont les Ouzbeks et les Tadjiks, tandis que les Pachtouns (proches des Pathans du Pakistan) occupent majoritairement le Sud et l'Est du pays. Le territoire afghan, divisé par la chaîne de montagnes Hindou Kouch, est composé de régions enclavées, habitées par des clans qui luttent les uns contre les autres. Dans les années 1750, la stratégie de colonisation menée par l'émir Shah Abdali a entraîné le déplacement d'une grande partie de la population pachtoune sur tout le territoire, assurant ainsi une unification forcée du territoire. Depuis, « l'histoire de l'Afghanistan apparaît en fait comme une perpétuelle oscillation entre la nécessité jamais oubliée de l'unité, la tentation jamais exaucée du fractionnement et la contrainte toujours renouvelée des interventions étrangères. » (Dombrowsky et Piernas, 2005, p. 16)

Le pays a connu cinq grands bouleversements de son système politique et social depuis les années 1970 :

[l]e modernisme libéralisateur de la monarchie de Zaher [1963]; l'activisme antireligieux de Daoud [coup d'état en 1973]; le collectivisme idéologique et la répression généralisée des régimes communistes [coup d'état sanglant en 1978, les soviétiques prennent le contrôle de Kaboul en 79]; la fragmentation ethnique des années de guerre civile [1992, ceux qui avant combattaient les communistes se sont mis à se battre entre eux]; le totalitarisme immobile des *talebans* [sic] [1996]; ces 5 traumatismes sociaux successifs, subis dans une période de temps relativement courte, ont abouti à un bouleversement en profondeur des modes traditionnels d'organisation de la société afghane. (*Ibid.*, p. 51)



En 2001, après les attentats du World Trade Centre par le groupe terroriste Al-Qaeda, qui était alors hébergé par le régime Taliban, les États-Unis ont invoqué le droit de légitime défense (résolutions 1368 et 1373 du Conseil de sécurité des Nations Unies), et l'ont décrit comme un enjeu de sécurité globale, appelant à l'aide la communauté internationale. La théorie de la guerre juste, développée surtout par Michaël Walzer, repose sur cinq principes : 1) pour être juste, une guerre doit être utilisée comme dernier ressort; 2) elle doit être déclenchée par une autorité légitime (un état ou un groupe d'états); 3) les probabilités de succès doivent être plus grandes que les pertes prévues; 4) la force des représailles doit être proportionnelle aux dommages infligés en évitant le plus possible des pertes dans la population civile; 5) le but ultime de la guerre juste doit être la paix. La légitimité de l'attaque sur l'Afghanistan est donc discutable sous l'angle de la théorie de la guerre juste, comme me l'a expliquée Mme. Catherine Lu, vice-présidente d'International Ethics Section et spécialiste dans l'éthique de guerre, lors d'un entretien sur ce sujet tenu en 2008. Bien que L'ONU et l'OTAN aient reconnu le caractère légitime du droit à la défense invoquée par les États-Unis, le cas demeure particulier :

Dans les deux résolutions, le droit de la légitime défense prend une connotation particulière puisqu'il n'intervient pas au moment où l'agression se produit mais après. De plus, cette agression n'est pas faite par un État contre un autre État mais par un groupe d'individus contre un État. Enfin, la réaction américaine ne tiendrait pas compte du principe de proportionnalité dans l'exercice de sa légitime défense. (Dombrowsky et Piernas, 2005, p. 81)

Pour apaiser l'opinion publique, la guerre contre le terrorisme s'est transformée en aide à la démocratisation d'un pays sous dictature. En décembre 2004, avec la bénédiction de la communauté internationale, Hamid Karzai devient le premier président d'Afghanistan élu démocratiquement et l'Assemblée Nationale est inaugurée l'année suivante. Toutefois, dans ce système que Dombrowsky et Piernas définissent comme féodal, le président doit travailler avec les « seigneurs de guerre » (ceux qui se sont battus contre l'URSS et souvent aussi contre les Talibans, mais qui sont aussi impliqués dans des trafics illégaux et des violences tribales) car ce n'est que par l'allégeance de ces chefs locaux que l'autorité du gouvernement central peut être respectée dans les territoires éloignés. La position de ce gouvernement central, soutenu par la communauté internationale mais peu populaire dans son propre pays, reste précaire.

Une fracturation du territoire afghan en différentes républiques basées sur une ethnie commune semblerait être une option à envisager. Toutefois, les états engagés dans la reconstruction du pays ont plusieurs intérêts à ce que l'Afghanistan soit uni. Premièrement, un nouveau morcellement en Asie centrale pourrait provoquer des guerres civiles entre les ethnies des pays voisins, comme le Tadjikistan, où la majorité tadjik partage la langue et l'histoire avec les Tadjiks afghans, mais qui est aussi composé de 15% des Uzbeks. Cette séparation et potentielle guerre civile dans la région pourraient aussi créer des nouvelles terres d'accueil pour les islamistes radicaux et pour le terrorisme régional et international. Pour les pays au nord, étant maintenant des partenaires des États-Unis, la stabilisation de l'Afghanistan permettrait une plus grande indépendance par rapport à la Russie, ce qui leur offre la possibilité d'un plus grand investissement d'entreprises multinationales, surtout pétrolières. Un Afghanistan uni et allié aux pays occidentaux tel les États-Unis, le Royaume Uni ou le Canada, leur donne une emprise sur l'Asie Centrale, entre les deux autres grandes puissances, la Russie et la Chine, et permet d'isoler l'Iran. Il permet aussi la construction d'un gazoduc qui contourne le monopole russe, la planification duquel était entamée dans les années 90, et à laquelle participait Hamid Karzai pendant son exil aux États-Unis (Dombrowsky et Piernas, 2005, p. 95). Dans un pays où l'infrastructure (tel des routes, voies ferroviaires, bâtiments gouvernementaux, hôpitaux, écoles...) est très endommagée par des années de conflits armés, les investissements potentiels pour des compagnies multinationales sont très grands. Des investissements miniers, grâce à la présence sur le sol afghan de réserves de lithium et d'autres métaux rares et précieux, estimés à mille milliards de dollars, sont aussi à envisager (Pierrebourg, 2010, p. 16).

C'est avec cette histoire que les soldats canadiens doivent chaque jour composer, pris entre les conséquences du passé morcelé et tumultueux de l'Afghanistan, des intérêts présents opposés, une intervention étrangère contesté et un futur sans éclaircie.

### 1.2.2 La mission canadienne en Afghanistan<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Il est intéressant de noter que la majorité des ouvrages indépendants publiés au Canada appartient à deux catégories : des publications théoriques qui affichent clairement leur position contre la

Sept jours après les attentats du 11 septembre, le Canada, sous le leadership du Liberal Jean Chrétien, annonce officiellement sa participation aux actions de représailles états-uniennes contre Al Qaeda, et contre les Talibans qui les hébergeaient. Le 4 octobre 2001, l'OTAN invoque, pour la première fois de son histoire, l'Article 5 de sa Charte, qui déclare que l'attaque envers un membre de l'alliance est considérée comme une attaque sur tous (Laxer, 2008, p. 35). La « guerre contre le terrorisme » commence trois jours plus tard avec l'opération américaine *Liberté immuable* (*Enduring Freedom*), une guerre parallèle aux efforts internationaux qui commenceront plus tard sous les bannières de l'ONU et de l'OTAN. Le 8 octobre 2001, le Canada lance l'opération *Apollo* et envoie les premiers navires ainsi que quelques centaines de fantassins pour combattre en Afghanistan (Pierrebourg, 2010, p. 13). Le début des opérations est une réussite, avec la chute du régime Taliban en décembre 2001 et la désignation de Hamid Karzaï comme président intérimaire d'un gouvernement démocratique mis en place suite aux Accords de Bonn.

Petit à petit, le Canada consolide sa place dans l'effort de guerre et la population canadienne se retrouve à devoir endosser un rôle qu'il n'a pas entériné depuis presque 50 ans. Pour la première fois depuis la guerre de Corée, le Canada participe à une mission offensive et non une mission de maintien de la paix. Toutefois, le débat autour de la participation canadienne à cette guerre est très limité dans l'espace public comme au Parlement. D'ailleurs, le mot « guerre » n'entre dans le lexique qui décrit cette mission qu'en 2006 avec l'ascension au pouvoir des Conservateurs de Stephen Harper (Stein et Lang, 2007, p. 19).

Les raisons premières de la participation canadienne à la mission en Afghanistan sont multiples, mais le besoin de plaire au gouvernement américain semble être prédominant. Jean Chrétien a officiellement refusé de participer à la guerre en Iraq et les responsables à Ottawa, tant du côté militaire que du côté civil, avaient ressenti le refroidissement des relations avec le voisin du sud. Ils pensaient que plus tôt le Canada serait engagé dans la mission, plus tôt il pourrait s'en retirer (« early in, early out ») (Stein et Lang, 2007, p. 19). La première date du

---

participation canadienne en Afghanistan jusqu'à dans leur titre (*Mission of folly, L'Armée canadienne n'est pas l'Armée du salut, The unexpected war*) ou bien des recueils de textes subjectifs écrits par les participants du conflit : militaires, journalistes de guerre, travailleurs humanitaires qui racontent leur vécu sur le sol afghan.

retrait du Canada était fixée en 2004. Entretemps, le général Rick Hillier a été nommé à la tête de l'Armée de terre canadienne. La mission à Kaboul, chapotée jusqu'au là par l'ONU (Force internationale d'assistance à la sécurité, FIAS) a été reprise par l'OTAN, ce qui a permis au Canada de prendre le poste de commandement de la mission. Ce rôle prestigieux de six mois à la tête de la Force internationale a été confié à Rick Hillier en 2004 (Pierrebourg, 2010, p. 14). La stratégie militaire en Afghanistan a commencé à être modifiée et décentralisée pour aller vers des Équipes provinciales de reconstruction (EPR) implantées dans chaque région. Les régions les plus convoitées, car les plus stables, au nord du pays, ont vite été prises en charge par les pays européens.

Dès sa nomination comme chef d'état-major, le général Hillier a conçu un plan pour la participation canadienne en Afghanistan, composé de cinq éléments clés.

- Premièrement, la mise sur pied d'un EPR établi à Kandahar, la province la plus dangereuse de l'Afghanistan, pour une mission d'au moins deux ans, commençant en 2005, pour stabiliser et reconstruire le Sud du pays.

- Ensuite, l'envoi de la Force opérationnelle interarmées 2, l'unité d'élite des Forces d'opérations spéciales du Canada, qui avait déjà été déployée en Afghanistan au début de la guerre et qui a impressionné les Américains par son professionnalisme et son savoir-faire.

- Troisièmement, prendre le commandement du quartier général multinational à Kandahar, pour permettre la transition de l'opération américaine *Liberté immuable* vers le commandement de l'OTAN.

- Pour tenter de stabiliser la situation à Kandahar, Hillier a suggéré d'envoyer une unité de combat de 800 à 1000 soldats pour aider les Américains qui manquaient d'effectifs.

- Finalement, une équipe consultative stratégique de 15 personnes a été envoyée à Kaboul pour conseiller les ministères importants du gouvernement central, celui de la défense et des finances, et en même temps pour permettre d'avoir accès à des informations privilégiées sur le gouvernement et tenter de l'influencer dans ses décisions.

Pour Hillier, il y avait plus d'avantages que de risques dans ce plan qui devait permettre au Canada d'obtenir le respect sur la scène internationale et une place importante dans les décisions globales, ainsi qu'un regain de confiance des États-Unis suite à un refus du Canada de participer au programme de défense antimissile balistique du NORAD (Commandement de la défense aérospatiale de l'Amérique du Nord). « Any barriers to Hillier's proposal to increase Canada's presence in Afghanistan that might have existed at Foreign Affairs melted away after Canada declared it would not join the BMD [Ballistic Missile Defence] program » (Stein et Lang, 2007, p. 181).

Jusqu'en 2005, le débat public autour de la participation du Canada à la mission afghane a été très limité. Le fait d'aller à Kandahar, la région la plus dangereuse du pays, a réveillé les politiciens et les médias de masse et a remis la guerre au premier plan dans l'imaginaire collectif. « The mission to Kandahar prompted the first national debate about Canada's role in Afghanistan fully five years and three missions after the Canadian Forces first set foot in Afghanistan. » (Stein et Lang, 2007, p. 196) Le gouvernement a insisté sur la stratégie des Trois D (Défense, Développement et Diplomatie), sans jamais parler ouvertement de « guerre » et en mettant de l'avant les « valeurs canadiennes » de protection des droits de l'homme et de reconstruction. « Our role in Afghanistan is quintessentially Canadian : we are helping rebuild a troubled country and we are giving hope for the future to a long suffering people. This is a clear expression of our Canadian values at work » a dit le ministre de la défense de l'époque, Bill Graham (Stein et Lang, 2007, p. 199). Ces mots reflétaient un contraste saisissant avec le langage coloré et univoque du général Hillier, qui a alors annoncé « We're not the public service of Canada, [...] We're not just another department. We are the Canadian Forces, and our job is to be able to kill people. » (CTV Timeline, 2005, 16 juillet) Plus tard, il ajouta que les insurgés sont des meurtriers et des ordures qui détestent les libertés dont jouissent les populations dans les pays démocratiques, et que le Canada est déjà un cible des terroristes parce qu'il est un membre démocratique de l'Alliance de l'Ouest. (CTV Timeline, 2005, 19 juillet). Le général a sur le champ été convoqué par le ministre Graham et est devenu plus prudent lors de ses suivantes parutions publiques. Toutefois, l'image de la mission dans l'imaginaire collectif d'une grande partie de la population s'était déjà cristallisée. « The Kandahar mission was now defined as an operation to root out terrorists

who might someday, somehow, again do violence to North America. » (Stein et Lang, 2007, p. 201)

En janvier 2006, Stephen Harper est devenu premier ministre du Canada avec un parti Conservateur minoritaire et les libéraux comme opposition officielle. Ce fut l'année la plus meurtrière de toute la mission canadienne en Afghanistan avec 180 soldats canadiens blessés et 32 morts au combat (Défense nationale, 2012). En septembre et octobre de 2006, les troupes canadiennes ont mené l'opération Médusa, une de plus grandes opérations de leur mission qui a fait douze victimes canadiennes et des centaines de victimes chez les insurgés. Les bombardements effectués lors de cette mission ont fait des ravages dans la société civile, qui a ensuite de plus en plus tourné le dos aux forces de l'OTAN qui étaient supposés la protéger (Pierrebourg, 2010, p. 257). Des comptages indépendants compilés par l'ONU ont conclu que dans les premiers six mois de la mission, les insurgés ont tué 279 civiles, tandis que les forces de l'OTAN et l'Armée Nationale Afghane en ont tués 314 (Laxer, 2008, p. 34). Le New York Times a rapporté la réaction du président Karzaï après une autre opération de l'OTAN qui a fait plus de cent victimes civiles en une semaine :

'Afghan life is not cheap,' he said, 'and should not be treated as such.' The president was scathing in his criticism. 'The extreme use of force ... and the lack of coordination with the Afghan government is causing these casualties. You don't fight a terrorist,' he insisted angrily, 'by firing a field gun from thirty-seven kilometers away into a target. ... You don't hit a few terrorists with field guns.' (Tel que cité par Stein et Lang, 2007, p. 216)

En 2007, la situation à Kandahar s'empire avec de plus en plus d'attaques meurtrières : 84 soldats blessés, 27 soldats tués au combat et 299 soldats blessés hors combat (dans des accidents de circulation, la décharge accidentelle d'une arme ou toute autre blessure accidentelle non liée au combat) (Défense, 2012). C'est lors de ce déploiement que la plupart de mes interlocuteurs sont allés en mission. Même si certains étaient à Kaboul en 2004, la mission à Kandahar était d'un tout autre ordre, comme me l'a raconté un officier très haut gradé : « Il y avait réellement en 2007 un enthousiasme, [...] On a même fait une parade dans les rues de Québec, ah puis les gens étaient vraiment... on sentait la population derrière nous, [...] on sentait qu'on faisait partie de quelque chose d'important... »

Alors que les cercueils militaires revenant au pays commençaient à se multiplier, Harper, sous les conseils du général Hillier, prolonge la mission en Afghanistan jusqu'en 2009. Les Talibans se regroupent, surtout au Pakistan, forment de nouvelles recrues et mettent en place des stratégies d'insurrection. « Nobody predicted the resurgence of the Taliban, » Rick Hillier said [in 2007]. 'It came as a surprise.' » (Tel que cité par Stein et Lang, 2007, p. 289) Le but de la mission canadienne est d'aider les forces afghanes à reprendre contrôle de leur pays et maintenir l'ordre et la paix. Mettre un « visage afghan » sur toute initiative a été une priorité de la mission à Kandahar, pour promouvoir le rôle du gouvernement central à Kaboul. Toutefois, à cause de la corruption, de l'analphabétisme, et du manque de professionnalisme de la part de plusieurs membres de la Force afghane, cette tâche n'a pas été facile à remplir, ce qui a été réitéré souvent par mes interlocuteurs. De plus, les insurgés opèrent souvent pendant la nuit, une fois le retour de l'Armée nationale et des armées de l'OTAN dans la sécurité de leurs bases. Parfois les armées restent quelques jours ou quelques semaines dans un village, mais dès qu'elles partent, elles laissent derrière elles un vide vite rempli par les guérillas et les insurgés. Les perdants de cette guerre sont toujours les villageois qui subissent soit les représailles des insurgés, soit celles de l'armée officielle, à chaque fois pour avoir collaboré avec « l'ennemi. »

En 2008, le gouvernement canadien prolonge la mission à Kandahar jusqu'en 2011. En août 2009, Hamid Karzai est réélu pour un second terme, dans la controverse d'élections truquées. En 2011, alors que je suis en plein cœur de ma recherche, les avis sur la situation afghane et sur la mission canadienne divergent. Entre les premiers entretiens tenus en début 2010 et les derniers de 2011, la situation s'est aggravée pour certains, améliorée pour d'autres, mais la plupart sont d'accord avec cet officier qui m'a dit : « l'autre alternative, c'était de redonner le contrôle de l'Afghanistan au Taliban. » Dans le quatorzième et dernier rapport trimestriel du parlement canadien daté de décembre 2011, au moment où mon mémoire-crédit est présenté au public, le gouvernement stipule :

Des 44 cibles qu'a annoncées le gouvernement du Canada en 2008 et qui devaient être atteintes au 31 décembre 2011, 33 cibles au total sont entièrement atteintes ou ont été dépassées. Au moment du dépôt du présent rapport, 5 autres étaient atteintes en partie, mais 2 cibles devraient être atteintes ce printemps. Même si des travaux importants ont également progressé en ce qui touche 6 cibles additionnelles, ces dernières ne seront pas atteintes. (p. 7)

Ces 44 cibles réfèrent tant à la construction de 50 écoles et formation de maîtres, à la reconstruction du barrage Dahla, à l'irrigation de terres, au déminage des terrains, à l'accès aux soins de santé, au respect de droits de l'homme et de la femme, à la démocratie qu'à l'entraînement de l'Armée Nationale Afghane (ANA) et des services frontaliers. « Passant d'une force active nationale de 50 000 soldats en 2008 à un nombre de plus de 170 000 en septembre 2011, l'ANA a amorcé sa transformation en une force combattante plus moderne qui possède les connaissances et l'équipement nécessaires pour réussir. » (p. 7) Le rapport, très optimiste et encourageant, dresse un portrait d'un pays en voie de stabilisation et prêt à prendre en grande partie son destin en main, tant au niveau de la gouvernance, de la sécurité, que de l'économie. Les cibles non atteintes réfèrent surtout au processus électoral et à la transparence gouvernementale, à l'éradication de la polio dans le pays, et au niveau de confiance de la population envers l'ANA dans des districts clés (85% ciblé, 65% atteint en 2011) (p. 42-61).

Aujourd'hui, la mission canadienne en Afghanistan s'est transformée. D'une mission de combat, elle est devenue une mission d'accompagnement. Accomplie à partir de Kaboul et non plus de Kandahar, cette nouvelle mission s'annonce moins dangereuse. Elle se concentre sur quatre priorités :

- 1) investir dans l'avenir des enfants et des jeunes afghans au moyen de programmes de développement dans les domaines de l'éducation et de la santé;
- 2) renforcer la sécurité, la primauté du droit et le respect des droits de la personne en déployant jusqu'à 950 formateurs et employés de soutien des FC, et environ 45 policiers civils canadiens, afin d'aider à former les membres des Forces de sécurité nationale afghanes;
- 3) favoriser la diplomatie à l'échelle régionale;
- 4) contribuer à la prestation d'aide humanitaire. (Gouvernement du Canada, 2011, p. 40)

À long terme, ces priorités visent le transfert de la responsabilité de la gouvernance et de la sécurité des Afghans. Certains de ceux que j'ai interrogés feront partie du contingent de Valcartier dont le départ vers Kaboul était prévu en automne 2012. « Notre objectif demeure inchangé : aider les Afghans à rebâtir en Afghanistan un pays viable, mieux gouverné, plus



stable et plus sûr, qui ne servira plus jamais de refuge aux terroristes. » (Gouvernement du Canada, 2011, p. 40)

Cette nouvelle mission devrait se finir en 2014, date à laquelle tous les militaires canadiens déployés en Afghanistan devraient être rapatriés au Canada. Le premier ministre Harper a annoncé que, suite à cette retraite, le Canada s'engage à débloquer 110 millions de dollars par année sur trois ans pour soutenir les Forces de sécurité nationales afghanes (FSNA). Le 21 mai 2012, il a dit :

Le Canada joue un rôle essentiel en s'assurant que les FSNA sont capables d'assumer l'entière responsabilité de la sécurité de leur pays, [...] Le soutien annoncé aujourd'hui contribuera à la viabilité des FSNA, car il leur permettra d'être bien équipées lorsque la mission de formation du Canada prendra fin, en mars 2014. (Gouvernement du Canada, 2012)

Malgré le positivisme du gouvernement canadien et un certains progrès vers un gouvernement central afghan stable, la menace des Talibans toujours présents et l'instabilité régionale restent des défis sérieux pour le gouvernement afghan. Les chiffres de l'ONU démontrent que le nombre d'EEI (engin explosif improvisé, IED en anglais) a augmenté de 94% entre 2009 et 2010. Les attaques suicides, les attaques contre les civils et des opérations complexes de la part des insurgés ont aussi augmenté (Pierrebourg, 2010, p. 262). La frontière poreuse entre l'Afghanistan et le Pakistan, où se tiennent les camps d'entraînement des Talibans, demeure un problème important. Les enjeux sociaux abondent, tels que l'analphabétisme (70% de la population), le chômage, la corruption et la culture de l'opium; le taux de mortalité infantile est très élevé (le plus haut des 222 pays étudiés en 2012) (CIA, 2012) et le pays est placé en 173ème position sur 174 pays étudiés dans l'Indice de développement humain (United Nations Development Programme, 2011). Le gouvernement central a de la difficulté à asseoir sa légitimité face aux accusations fréquentes d'être le pantin des États-Unis. De plus, la présence de militaires étrangers est de moins en moins tolérée dans les régions. Le défi d'une légitimité politique du gouvernement central est d'autant plus grand quand on parle de la narco culture dont une grande partie de la population afghane dépend pour sa survie (Dombrowsky et Piernas, 2005, p. 45-60).

Comme l'écrit Laxer, concernant les invasions successives de l'Afghanistan, l'Ouest s'est toujours lassé de ses missions avant une fin convenable et il a retiré ses forces, laissant les différents groupes au pouvoir forger l'avenir du pays. C'est le résultat le plus probable à présent (2008, p. 76) mais, si à l'heure actuelle la communauté internationale se désengage, la probabilité d'une nouvelle guerre civile en Afghanistan reste très forte.

Afghanistan has been a tortured country for longer than any of us has been paying attention. Now that our own injuries have caught our attention, it becomes clear that if we can help pull the country out of the abyss, we must. And, equally, if we can't help, we mustn't make things even worse. The right thing has to be done in Afghanistan. Whatever that is. (Patterson et Warren, 2007, p. 5)

### 1.2.3 La recherche empirique

Comme nous l'avons vu précédemment, la guerre en Afghanistan est un événement complexe qui dépend tant de la géopolitique et des alliances historiques que des décisions et actions des chefs politiques et économiques actuels. La recherche exhaustive et la compréhension de la situation peut faire l'objet d'une étude en soi. Pour limiter le champ de recherche, je me suis concentrée sur les propos prononcés en entretiens. J'ai commencé la recherche en m'entretenant avec des experts de la situation afghane : des professeurs de sciences politiques dans le domaine de la sécurité internationale, des théoriciens de la guerre, des historiens, des membres de l'Agence canadienne de développement international. Ensuite, je me suis tournée vers ceux qui ont participé à la mission de près – les soldats qui y ont participé. Je ne souhaitais pas m'aventurer avec eux sur le terrain sensible de la pertinence de l'implication canadienne ni de ses conséquences, sachant qu'ils ne pouvaient me donner leurs opinions dessus :

To express support for the mission is to express a political opinion. That is something soldiers must never do publicly. To express agreement with current government policy would open the CF to accusations of partisanship in the political process. [...] Should the government change, our political leaders must still be entirely confident that the army remains at their service. (Wiss, 2009, p. 145)

Je me suis concentrée sur les récits personnels autour de l'image du héros et, suivant le conseil d'Anabel Soutar, praticienne de théâtre documentaire, j'ai laissé mes interlocuteurs

être les experts de la situation qu'ils décrivaient (communication personnelle, avril 2008). La rencontre avec les sujets n'allait pas de soi. L'armée est une organisation très protégée et hiérarchisée. Il est difficile pour ceux qui n'en font pas partie de trouver une brèche pour y entrer. Les Forces canadiennes et son personnel ayant fait l'objet de nombreuses sollicitations concernant cette mission et d'opinions peu favorables, la méfiance et le secret régnaient en son sein.

J'ai donc essayé de contacter des associations de vétérans et des organismes communautaires dédiés aux anciens combattants et aux familles des militaires. Sur les sept associations contactées dans les environs de Montréal (Montréal, St. Jean, Ottawa), une seule m'a répondu, et par l'entremise de son directeur<sup>2</sup>, j'ai pu effectuer des entretiens avec des vétérans de guerres de Bosnie et de Somalie et même avec un des derniers survivants de la Seconde Guerre mondiale. Malheureusement, aucun vétéran d'Afghanistan n'en faisait partie. En 2009, lors de la cérémonie du Jour de souvenir à laquelle j'ai été invitée, j'ai rencontré un officier intéressé par le théâtre et qui travaillait, à l'École des recrues de St. Jean, avec des personnes revenues d'Afghanistan.

Mes premiers entretiens avec les « vrais soldats » ont été une expérience marquante. Assise devant trois militaires en tenu de combat, dans un environnement où tout semble réglé à la seconde près, en espérant fortement que mon ordinateur portable enregistre notre conversation, je me sentais comme une enfant perdue dans un monde d'adultes. L'un d'eux m'a dit au début de l'entretien :

Nous autres, on est allé au front. On est allé dans - dans l'action - on n'est pas - on n'est pas ceux qui ont participé à reconstruire des écoles, à reconstruire des pharmacies, euh... on les a protégés, on a participé mais en protection et non en en main-d'œuvre. J'veux juste que tu comprennes ça.

J'étais étonnée par ces deux hommes en uniforme et leur homologue féminin, par leur gentillesse, leur ouverture et la générosité qu'ils manifestaient en partageant avec moi les expériences, autant les plus banales que les plus marquantes. Après deux heures de

---

<sup>2</sup> Pour préserver l'anonymat des interlocuteurs, je ne donne aucun nom ni fait qui peuvent être retracés envers ces personnes dans la présente publication.

discussion, mon projet avait déjà changé. Ce n'est plus l'héroïsme qui m'intéressait mais la vie familiale et surtout l'adaptation au quotidien au retour d'une expérience aussi marquante.

Entre janvier et décembre 2010, quand j'ai repris ma recherche, plusieurs choses ont changé en Afghanistan et de ce fait, au cœur de la mission canadienne. La retraite de nos soldats, prévue pour 2011, s'est transformée en mission d'éducation. La plupart de mes interlocuteurs ont été mutés, incluant l'officier qui m'avait permis de rencontrer des soldats, et le contact a été rompu. Il y a eu aussi des incidents sur les bases de l'armée canadienne qui ont fait que l'armée est devenue encore plus prudente dans ses relations externes. J'ai été bannie des forums pour les militaires, des forums pour les vétérans et même des pages Facebook. Voici des justifications qui m'ont été envoyées :

Les études qui n'ont pas un numéro d'approbation du Directeur Général - Recherche et Analyse (DGMPRA) ne sont pas approuvés par les Forces canadiennes et pourraient violer la vie privée ou la sécurité des enfants et/ou de leurs familles.

De cet effet, on ne laisse pas les commentaires sur les études/recherches externes sur notre page. Merci pour votre compréhension.

Une autre, plus personnalisée, sur une page Facebook anglophone : « Not to be rude or anything but something like this came up at work and it was mentioned this might be a safety issue for CF members and their families and we were advised not to take part in interviews such as these. » Lorsque j'ai demandé pourquoi, on m'a répondu :

We were just told that there is a security risk for CF members and their family. All based around privacy factors. So the information obtained could be used in ways to harm the CF member and their family by the person who is interviewing them. Some CF members or their family members might say something confidential which they shouldn't have without realizing it.

Who knows what could really happen but if someone were to get the name of a CF member than [sic] link that name to other CF members and past events than [sic] the information could become harmful. The way I explained it may not be too clear but it is the information given to the interviewer that may potentially harm someone (i.e. blackmail or something) so that is why we were advised not to partake.

J'allais abdiquer quand j'ai trouvé sur le blog d'une femme de militaire qui était très loquace des descriptions de sa vie quotidienne relatant les défis et les plaisirs d'être une « military wife ». Je l'ai aussitôt contactée et trouvé en elle une personne très ouverte et contente de

partager ses expériences. Par son intermédiaire, j'ai pu rencontrer d'autres femmes de militaires, ainsi que certains militaires eux-mêmes. De fil en aiguille, la recherche a pris forme.

#### 1.2.4 Les entretiens

Aucune méthode scientifique n'a conduit mes entretiens. Pourtant certaines questions préliminaires allaient de soi, comme : « pourquoi avez-vous rejoint l'armée » ou « depuis quand êtes-vous mariées avec un militaire? » D'autres questions découlaient directement des réponses reçues et étaient spécifiques à la personne assise en face de moi. D'autres encore me sont venues pendant un entretien et je les ai réutilisées dans des entretiens ultérieurs (comme, par exemple, « quelle est l'odeur d'un soldat qui revient de là-bas »). Certaines personnes ont été interrogées chez elles, d'autres sur la base militaire, d'autres encore dans des cafés. Il était intéressant d'entendre certains événements racontés par deux personnes qui ont travaillé ensemble mais dans des positions différentes. Les militaires que j'ai rencontrés divergeaient en âge, grade, expérience et opinion tant en regard de leur participation à la mission qu'à la mission en général. Certains points les rassemblaient : lors de l'entretien, ils étaient tous membres actifs des Forces canadiennes, ils étaient tous dans les armes de combat, c'est-à-dire qu'ils ont tous été sur le front ou « hors camp, » dans des positions avancées, et ils pensent tous que d'aller en Afghanistan a été une très bonne expérience. La plupart aimerait y retourner. Le Général Dallaire, dans sa préface au *FOB doc*, exprime d'une façon très éloquente la dualité déchirante que ces militaires vivent de retour dans leurs familles :

As the adrenalin high of the war zone recedes ever so slowly, the hurt rises in your stomach and buckles your shoulders under the weight of grief and sorrow. You're surprised to feel the deep ache of lonesomeness as you sit once again at your family dinner table – where you longed to be. Though you deny it to the people who love you, the people in your home life who rely on you, you long for extreme emotions : the pounding of your heart in your throat so strong you nearly choke; the perverse exhilaration of defying death time and time again; the intoxicating spasm of raw power you experience among the explosive lights of bursting projectiles, with their acrid smell and deafening blasts; the climax of battle, which leaves you drowning in sweat and relieved to be alive.

How can we – how can they – stay off that drug of combat, that rush into temporary oblivion that has absolutely no equal in the human experience? (2009, p. x)

Certains des fantassins que j'ai rencontrés m'ont dit la même chose, dans leurs mots à eux : « Tsé le pire c'est qu'on s'ennuie de ça – c'est aussi niaiseux que ça. On se dit des fois, c'est-tu niaiseux, je retournerais. Ah ouais, je r'tournerais », ou encore « Dans un certain sens, c'est l'fun là, tsé, si t'enlèves, mettons les morts pis les blessés là, bah... dans un certain sens, c'est l'fun. C'tait l'fun, c'tait un trip pis t'es avec tes chums pis tsé, c'est une bonne expérience à avoir pis c'est le fun là. » Le rythme de leurs mots prononcés sans réfléchir, sans pouvoir se corriger, m'a bouleversé autant, sinon plus, que la force que peut avoir un vocabulaire précis, choisi et publié par un homme de lettres comme l'est devenu le Général Dallaire.

Les femmes que j'ai rencontrées ne forment pas un groupe homogène non plus. Certaines aiment se retrouver seules quand leur conjoint part en mission, d'autres disent que c'est la pire épreuve qu'elles ont dû traverser. Certaines savent à quoi s'attendre en étant femme de militaire, d'autres pas du tout. Certaines aiment déménager tous les trois ans, d'autres affirment qu'elles ne réussissent jamais à bâtir quelque chose pour elles-mêmes. Deux d'entre elles vivaient le déploiement au moment de notre rencontre. Par contre, toutes étaient encore en couple lors de l'entretien et leurs maris ont traversé le déploiement sans séquelles permanentes. Toutes disent être fières de leurs maris, même si c'est souvent pour des raisons différentes. Elles s'entendent sur le fait qu'elles ne peuvent pas tout dire à leur mari lorsqu'il est au combat et que ceci peut peser dans la vie quotidienne lors du déploiement. « Indépendante et autonome, ça prend – c'est deux belles qualités chez une conjointe de militaire, » m'a dit une d'elles et les autres lui ont fait écho. Leurs témoignages, bien que moins spectaculaires en terme d'action que ceux des militaires, n'en étaient pas moins bouleversants. Ces femmes, piliers sur lesquels repose toute la famille, souvent peu reconnues pour leur juste valeur, m'ont laissé entrevoir leur quotidien, où le combat prend un tout autre sens.

Jackie [Girouard, la veuve de l'Adjudant chef Robert Michael Girouard, Sr., tué dans un attentat suicide à Kandahar le 27 novembre 2006] was comforted by one thing : Bob was buried at the National Military Cemetery, in the very heart of Beechwood Cemetery in Ottawa, and now Jackie and her children have also bought plots there. 'We had no idea where we wanted to retire,' she says. 'We had no idea where we

were going to end up. And now we know.' For an itinerant family of the Canadian military, there is solace in that. » (Blatchford, 2007, p. 280)

En réécoutant ces témoignages, je me suis rendue compte qu'il y avait deux histoires parallèles : la « grande histoire, » qui englobe la géopolitique de l'Afghanistan et du Canada dans le contexte de l'intervention multinationale, les décisions politiques, économiques et militaires; ainsi que la « petite histoire » qui est faite des vies de ceux et celles qui mettent la « grande histoire » en œuvre sur le terrain. D'infimes parties d'un gigantesque tout, tels des grains de sable dans un désert...

## CHAPITRE II

### *GRAINS DE SABLE, UNE APPROCHE PERSONNELLE*

Pour diverses raisons, j'ai ressenti l'importance et l'urgence de traiter de la participation canadienne à la guerre en Afghanistan sous l'angle du théâtre documentaire. D'abord parce que c'est « immédiat, » c'est-à-dire parce que cela parle de nous, ici, au Québec, aujourd'hui. Nous ne pouvons pas pointer nos doigts vers « l'ailleurs », vers « les autres », les Américains ou les Canadiens de l'ouest ou même vers Ottawa, d'où venaient la plupart de nos informations et nouvelles. Deuxièmement, le théâtre documentaire donne un temps de qualité plus long pour présenter les personnages et leurs vécus que celui accordé aux nouvelles ou dans la plupart des reportages. Il a aussi l'avantage d'être un art vivant – comme public, nous sommes en présence des vraies personnes qui évoluent sur scène devant nous et qui nous parlent dans le moment présent, ce qui n'est pas le cas d'un film documentaire; l'aspect subjectif et imagé font du théâtre documentaire une pratique artistique à part entière. Peter Weiss le traduit dans les mots suivants :

Même lorsqu'il cherche à se libérer du cadre qui fait de lui un moyen artistique, même lorsqu'il abandonne les catégories esthétiques, même lorsqu'il se veut chose imparfaite, prise de position et action militante, même lorsqu'il se donne l'apparence de naître dans l'instant et d'agir sans préméditation, le théâtre documentaire est en fin de compte un produit artistique et il doit l'être, s'il veut justifier son existence. (1968, p. 10)

Bien sûr, nous pouvons argumenter que la fiction est un moyen efficace pour parler de certains sujets de société, comme le démontre, par exemple, la pièce *Au champ de Mars* de Pierre-Michel Tremblay, produit par le Théâtre de la Manufacture à Montréal en 2010. Ce



texte met en scène un vétéran d'Afghanistan qui vit avec le Syndrome du stress post traumatique. Son thérapeute, un vidéaste qui veut faire de son mal un blockbuster, et un sergent imaginaire envahissent le présent du soldat et son espace mental. Bien écrite et bien mise en scène, cette pièce propose une réflexion autour de la guerre et de sa place dans nos vies. Toutefois, la pertinence de la démarche du théâtre documentaire aujourd'hui semble être d'éviter de tomber dans les clichés ou préjugés personnels, tant au niveau des artistes que du public. Contrairement à un personnage fictif, fruit de l'imagination de son auteur, ces gens ont prononcé ces paroles, ils existent. Certains de leurs propos affirment ce que nous pensions déjà de l'armée, mais d'autres nous apprennent autre chose sur leur réalité et sur notre cohabitation commune dans la société québécoise. Comme me l'a confié Annabel Soutar, le moment le plus intéressant est quand la recherche sur le terrain bouscule les hypothèses du chercheur, ce qui est arrivé plusieurs fois durant mon processus. Le fait de décrire et de nommer le processus donne au public une clé pour la réception de ces propos.

En abordant le théâtre documentaire du côté pratique, celui de la création, j'ai voulu expérimenter les trois paramètres subjectif, objectif et imagé, et créer une pièce qui se situerait au milieu. Mes balises furent de mettre en place un procédé objectif dans la recherche et la transcription, d'accepter un procédé subjectif dans le montage des entretiens, tout en gardant le texte verbatim et en essayant de ne pas tomber dans le didactisme et le préjugé, pour avoir un propos nuancé. Enfin d'explorer un procédé imagé dans l'utilisation de l'espace scénique comme espace de rencontres entre le « réel » et le « théâtral. »

## 2.1 La création du texte

Dans *Dramaturgies de la guerre*, David Lescot propose l'hypothèse que les changements effectués dans la manière dont on pense et dont on fait la guerre accompagnent des changements structurelles des formes dramatiques qui en font état, notamment par la mise en cause de l'unité et l'organicité dramatiques. Dans sa thèse, Carl von Clausewitz montre que depuis l'époque napoléonienne l'art de la guerre a été révolutionné, « la nature de la guerre, présentée comme l'affrontement de deux volontés antagonistes, sera modalisée par la donnée nouvelle d'une force démultipliée dont l'existence modifie les règles et la structure de

l'engagement et de la bataille. » (Lescot, 2001, p. 22). Ainsi, le drame absolu, traduit par l'affrontement de deux volontés individuelles, n'est plus capable de rendre compte de la guerre moderne.

Avec la forme épique, Brecht et Piscator rompaient avec le drame aristotélicien dans le but de représenter la guerre moderne. Dans sa pièce *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 leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution* (1968), Weiss pousse cette esthétique plus loin : sauf pour représenter certaines figures politiques notoires, il utilise des groupes et des archétypes qui représentent un plus grand nombre; l'individu est subjugué par le symbole qu'il représente et le dialogue limité aux situations « type. » Le texte documentaire verbatim que j'ai construit utilise les principes esthétiques de « [d]iscordance et dissonance [...] sur lesquels repose la démarche critique du théâtre de Peter Weiss. » (Lescot, 2001, p. 120) Toutefois, au contraire de Weiss, le texte de *Grains de sable* se concentre principalement sur l'individu pour parler d'une problématique plus large. Il ne montre pas la guerre, comme dans les pièces *d'action de guerre* identifiées par Lescot. Mais il ne fait pas non plus subir la guerre à ses personnages, comme dans les pièces *d'état de guerre*. Il fait état de l'après-guerre dans les mots de ceux qui le vivent.

Afin d'élaborer une pensée esthétique pour la présentation pratique de mon sujet de mémoire, j'ai structuré un premier laboratoire scénique d'une durée de 10 minutes en utilisant des extraits d'entretiens avec de militaires et en y intégrant des écrits non-documentaires sur la guerre. Cette expérimentation a été présentée dans le cours de mise en scène de Martine Beaulne au printemps 2010. Dans ce laboratoire, je faisais entrer en relation trois personnages, trois temps distincts, trois guerres et trois niveaux de langue qui soulignaient les différences de points de vue selon la distance que chacun met dans son rapport à ses expériences personnelles. Tout d'abord, j'utilisais l'extrait d'un entretien personnel dans lequel un soldat, qui n'avait pas eu le temps de réfléchir à ce qu'il disait et donc de se censurer, se livre librement à moi. Ses paroles coulaient comme un flot et s'arrêtaient soudain sans prévenir. Deuxièmement, j'amenais des passages bouleversants du roman *À propos de courage* de Tim O'Brien, un ex-militaire au Vietnam. Dans cette écriture éloquente, l'auteur

prend le temps et l'espace pour analyser sa situation, ses actions, ses émotions et les répercussions que la guerre a eues sur sa vie.

Pour le soldat ordinaire, du moins, la guerre a l'étoffe – la texture spirituelle – d'un grand brouillard fantomatique, épais et permanent. Il n'y a pas de clarté. Tout tourbillonne. Les anciennes règles ne s'appliquent plus, les anciennes vérités ne sont plus vraies. [...] À la guerre, vous perdez le sens de ce qui est défini, par conséquent le sens de la vérité elle-même, et donc on peut dire que, dans une histoire de guerre véridique, rien n'est jamais absolument vrai. (p. 113-114)

O'Brien traduisait mes propres opinions par rapport à l'armée et à son utilité, avec l'authenticité de celui qui l'a vécu et la force des mots qui lui ont permis de sortir de son brouillard personnel après son retour du Vietnam.

Finalement, j'ai souhaité introduire la voix d'une femme. Comme je n'avais pas encore effectué d'entretiens personnels avec les épouses de militaires, j'ai décidé de faire entendre une parole de femme à travers la chanson *Mon mari est parti* d'Anne Sylvestre. Écrit dans les années 1960, ce texte parle de la Deuxième Guerre mondiale, mais il peut faire écho aux vies de celles qui vivent les contrecoups et conséquences des guerres en général. Cette parole plus éloignée dans le temps et dans l'expérience est une parole poétique et évocatrice qui, en quelques simples phrases, nous laisse accéder au désarroi profond de celle qui la chante :

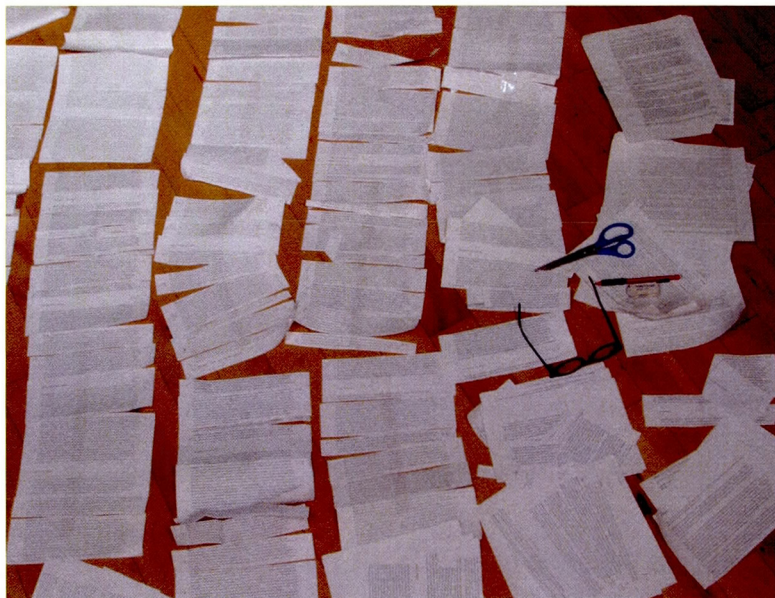
Pour moi en attendant que mon amour revienne  
Je vais près de l'étang  
Je reste près du bord je joue et me promène  
Je parle à mon enfant

Mon mari est parti un beau matin d'automne  
Parti je ne sais quand  
Si les bords de l'étang me semblent monotones  
J'irai jouer dedans.

Cette première expérimentation m'a permis d'élaborer une pensée sur l'usage du document sur scène. Si certaines sources écrites, fictives ou non, telles qu'*À propos de courage* et les recueils de témoignages de militaires publiés dans des livres comme *FOB doc* ou *Outside the wire* étaient intéressantes et utiles durant le processus, j'ai choisi de ne pas les utiliser dans mon texte et ce, pour trois raisons. Premièrement, pour éviter de tomber dans un texte didactique qui souligne trop mes propres opinions par rapport à l'armée et à la mission canadienne en Afghanistan. Présenter les hommes et femmes que j'ai rencontrés en

respectant leurs discours, sans les juger, en considérant la vision des Forces armées avec laquelle je suis en désaccord m'amenait à essayer de percevoir l'humanité derrière chaque personnage et éviter le piège d'une « pièce à thèse. » Deuxièmement, une source écrite, même de fiction, biaise le rapport de force et devient une source d'autorité extérieure agissant sur les paroles prononcées. Une langue plus écrite semble détenir la vérité, surtout si elle contredit ce qui est dit. Je ne voulais pas que les propos parfois maladroits, spontanés, colorés de chacun de mes interlocuteurs soient discrédités. Finalement, l'utilisation des sources non documentaires aurait positionné mon travail plus près du mode subjectif qu'objectif de la représentation du document, tel que stipulé à la figure 1.1. Suite à ce laboratoire, j'ai ainsi pris la décision d'utiliser uniquement les paroles prononcées lors des entretiens, verbatim, et donc de retrouver le centre entre l'utilisation objective et subjective du document sur scène. L'écriture scénique et la mise en scène aborderaient alors la notion imagée, la troisième composante dudit schéma. Cette décision a été confirmée lors de mes rencontres avec les épouses de militaires, qui m'ont fait comprendre certains aspects de la réalité des familles des Forces armées canadiennes.

Pour accomplir le montage du texte de mon mémoire-crédation, j'ai décidé de ne pas me concentrer sur les entretiens effectués avec des professeurs de sciences politiques ou des vétérans d'autres guerres, mais seulement sur ceux des militaires qui ont servi en Afghanistan et de leurs épouses. J'ai retranscrit mot à mot les vingt heures d'entretiens avec ces personnes; j'ai développé une méthode phonétique pour retranscrire les rires, les mots coupés et d'autres sons qui survenaient lors des entretiens. Ceux-ci coloraient les personnages tout comme la ponctuation qui indiquait la cadence de la parole. Inspirée par le travail de l'Américaine Anna Deveare Smith, il était fondamental pour moi de respecter le niveau de langue parlée de chacun des intervenants, les expressions précises qu'ils utilisaient et le rythme de la parole qui peut trahir la manière de penser. L'assemblage du texte a été un long processus de découpage et de collage, parsemé de lectures faites à haute voix par les comédiens avant d'être retravaillé et réassemblé.



**Figure 2.1** Assemblage du texte en coupant et collant des sections d'entretiens.

### 2.1.1 L'assemblage thématique

Si l'on ne peut plus fixer les limites spatio-temporelles de la guerre, et l'appréhender comme phénomène à part entière, isolé du domaine politique et social, alors on ne pourra plus non plus constituer la guerre en *action dramatique*, marquée nécessairement, selon les préceptes aristotéliens, par un commencement et un dénouement. (Lescot, 2001, p. 210)

Pour créer le texte, j'ai d'abord souligné les passages que je trouvais intéressants dans chacun des entretiens. J'étais intéressée par les descriptions sensibles entourant les situations vécues, tout comme par le langage utilisé et l'information véhiculée. Malgré un processus subjectif de sélection, j'ai tenté de rester vigilante afin de présenter des opinions divergentes et de m'éloigner de mes propres préjugés. J'ai divisé chaque entretien en thèmes : introduction aux personnages, histoires de combat, quotidien des femmes, famille et enfants, opinions sur la mission, santé mentale, retour. Pour arriver à une première version du texte, j'ai agencé les répliques liées aux thèmes choisis afin de présenter une thématique partagée par plusieurs ou pour donner plusieurs opinions divergentes sur le même thème. Le thème « L'Afghanistan au début » est un exemple de la construction en dissonance et discordance.

Boucher : L'Afghanistan au début?

Couture : ...euh ma première impression que j'ai eu la – euh, la chaleur, la-la-la senteur, la – c'est ça. ...Ben c'est chaud, il fait chaud, c'est euh... je sais pas, c'est-c'est euh – c'est pas une senteur comme ici là, je sais pas, c'est, c'est différent.

Boucher : L'Afghanistan au début? Pour moi, parce que vu que j'ai fait d'autres missions, j'tais arrivé là-bas, bah, que ça soit l'Afghanistan, la Bosnie, la Somalie, Haïti, *whatever*, qu'est-ce qu'on a faite, j'crois ça presque pareil.

Couture : Ouais, ouais c'est différent. Ce qu'on sait c'est... ben quand on part, tsé c'est spécial parce que tu sais que tu reviendras pas avant un méchant boute ou tu reviendras pas pantoute, tsé donc c'est quand même spécial un peu, mais-euh la première fois que tu débarques -euh c'est spécial, tsé c'est spécial, tu prends ta-ta vraie munition, tsé c'est – c'est - on a jamais faite ça vraiment là, faque là c'est vraiment des vraies balles que tu mets dans ton gun pis que tu vas avoir tout au long pis tu vas avoir à t'en servir ça c'est sûr.

Boucher : Où c'q'tu vois une différence c'est quand que tu te fais tirer d'sus ou q't'as une personne qui décède. Où s'qu'y a un décès. Là, tu fais WOW. On est pas à Chypres, on est pas en Somalie, on est en Afghanistan, y a des MORTS icitte.

Couture : C'est pas une senteur comme ici là.

Boucher : C'est beau comme paysage, c'est très beau.

Durant le travail de montage, les thèmes de base se sont divisés assez rapidement en plusieurs sous-thèmes : les raisons de l'enrôlement, le départ, les blessés, les femmes seules, les histoires drôles, la politique de la mission, la communication entre les époux, les jeunes, les regrets. Certains thèmes étaient plus spécifiques aux expériences des hommes, d'autres aux femmes, certains étaient mixtes. Chaque réplique fut identifiée avec le nom de l'interlocuteur, le numéro de page, ainsi que la minute d'enregistrement pour ainsi me permettre de retrouver l'entretien dans son contexte original si le besoin s'en faisait sentir. Une fois le noyau de chaque thème assemblé, je pouvais les déplacer et jouer avec ces thèmes comme avec des blocs de lego pour construire ce qui m'apparaissait comme la meilleure ligne dramaturgique.

La première version du texte, lue en juin 2011 par les comédiens, a duré presque deux heures. À partir de cette version, j'ai pu envisager une structure de texte incluant quatre hommes et trois femmes. À partir de cette composition, j'ai construit des personnages. Les hommes sont

décrits par leurs rangs : le Colonel St. Roch<sup>3</sup>, le Major Faucher, l'Adjudant Boucher et le Caporal Couture. Les femmes, par leur relation aux hommes : Nicole, la femme du colonel; Linda, femme d'un officier présentement au combat mais qui sait gérer la situation; Shannon, celle qui a failli quitter son mari après le déploiement mais qui, au final, a revu sa décision. Ces sept personnages ont été construits à partir des propos de sept personnes avec qui je me suis entretenue et que j'ai jugé les plus représentatifs d'un plus grand spectre d'opinions. Je n'ai fait aucun ajout afin de ne pas mélanger les opinions des différentes personnes dans la bouche d'un même personnage. Ce travail s'est avéré difficile car certains propos de personnes autres que les sept choisies semblaient incontournables, mais leurs entretiens n'étaient pas suffisants ou trop répétitifs pour en faire un personnage à part entière. Petit à petit, j'ai réalisé que plusieurs opinions étaient partagées et se répétaient même si certaines étaient mieux exprimées à un moment ou à un autre. Ce n'est qu'en septembre 2011, entre la 3e et la 5e version que j'ai décidé d'enlever le septième personnage, le Major Faucher, et de donner certaines de ses répliques à l'Adjudant Boucher, qui avait fait un travail similaire durant son séjour en Afghanistan. Même si la différence entre un officier et un soldat n'est pas négligeable, leurs opinions, leurs réflexions et même leur manière de parler se ressemblaient. Cela m'a libérée et entre la 3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> version, j'ai coupé non seulement le personnage mentionné mais aussi cinq thèmes et huit pages de texte qui se sont avérés superflus. La 5<sup>e</sup> version, lue le 14 septembre, a duré une heure et dix minutes, sans que j'aie l'impression qu'il manquait des informations. Toutefois, le travail dramaturgique était loin d'être terminé.

Exemple 2 : « Les femmes se protègent »

Linda : J'aime ça tout savoir, je veux être au courant de toute information, tu peux mieux gérer- je trouve ça plus facile de gérer l'information que de gérer l'imagination, ça fait que...

Boucher : Quand il y a un décès sur place il y a un *line down*, toutes les communications, que ça soit-euh télévision, radio, n'importe quoi, téléphone, internet, toute est- toute est arrêté. Ça c'est pour donner le temps à notre-euh- à nos supérieurs d'avertir la famille comme quoi son fils est mort ou son-son-son chum, son mari est mort -

---

<sup>3</sup> Les vrais noms des personnes interrogées ont été conservés dans le texte jusqu'au moment de la représentation. Toutefois, je les ai changés pour la présente publication, par souci d'anonymat de mes interlocuteurs.

Shannon : C'est pas que j'avais pas savoir, c'est juste que j'avais pas mettre toutes mes pensées sur ça, comme ça j'ai arrêté les nouvelles, j'ai arrêté les journaux, pis j'étais, ok, on refait la vie, c'est pas juste LUI.

Boucher : Faque j'avais dit à ma blonde, t'apprendras pas ça par la télévision. Mais inconsciemment a me disait que ... des fois... a partait de la maison l'après-midi ou le soir pour faire un tour, pas parce qu'elle avait quelque chose à faire – de peur que quelqu'un qu'arrive chez nous pis qui lui dit que-euh euh- son mari est décédé.

Nicole : Moi j'ai jamais pensé au fait qu'il pouvait revenir mort ou blessé, tsé c'est sûr que ça t'effleure un peu l'esprit mais c'est pas quelque chose à laquelle je repensais...

### 2.1.2 L'assemblage dramaturgique

If the documentary play doesn't have a metaphor, just as if a purely imagined play doesn't have a metaphor or doesn't have a metaphorical element, then it's incredibly boring. It's a total misunderstanding of documentary theatre to think that it's all about just presenting a load of facts on the stage. (Hare, 2008, p. 59)

Après chaque lecture faite par les comédiens, j'apportais des changements à la structure, car le passage par l'oral me permettait de préciser ce que je recherchais au plan dramaturgique. Nous avons travaillé en tout sur huit versions différentes du texte. Entre chaque version, j'ai fait un travail de découpage rythmique, intégrant de courtes répliques aux longs monologues. Selon une méthode que m'a montrée le metteur en scène Gervais Gaudreault alors que je l'assistais sur la pièce *Le bruit des os qui craquent*, j'ai dressé des schémas de la construction du texte pour mieux voir le nombre de pages consacrées aux femmes et aux hommes, pour établir le rythme de chaque thème et varier le passage d'un thème à l'autre. Cette mise à plat du texte me donna une vision horizontale de sa dramaturgie. Dès le début, certaines phrases ressortaient du texte, des phrases que j'ai voulu répéter plusieurs fois, comme « c'est pas facile », « c'est beau comme paysage, c'est très beau » ou encore « les médecins ont fait des miracles à Kandahar. » En plus de donner de l'information, ces phrases donnaient l'opportunité aux acteurs de trouver la profondeur de leur personnage, d'avoir accès à leur monde intérieur.



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
St. Rock Boulet Coquette	1.5 H	1.5 H/F	1.5 F	1.5 H	1.5 F	1.5 H	1.5 F	1.5 H	1.5 H/F	2 F	2 H	2 H	1.5 F	1.5 H/F	1.5 H	1.5 F	1.5 H	1.5 H	1.5 H	1.5 H	1 H	1 H	2 H/F	2 H/F
Nicoie Linda Shannon																								

**Figure 2.2** Mise à plat du texte pour comprendre la construction et l'importance de chacun de thèmes, ainsi que la présence de chacun des personnages.

Le sujet étant complexe, j'ai voulu éviter de le traiter en termes de « pour » et « contre », comme c'est le cas dans certaines pièces verbatim, critiquées pour leur style trop « omniscient » comme si l'auteur avait toutes les réponses. Stephen Bottoms donne des exemples de ce type de documentaire : *Talking to Terrorists* (2005) de Robin Soans et *Stuff Happens* (2003) de David Hare. Les Tribunal Plays de Tricycle Theatre peuvent aussi en faire partie. Ce que Bottoms revendique est une réflexivité et transparence par rapport au processus subjectif qu'est la création d'une pièce documentaire.

Drawing particularly on the work of Moisés Kaufman, I will argue that the kind of theatrical self-referentiality [...] is precisely what is required of documentary plays if they are to acknowledge their dual and thus ambiguous status as both “document” and “play.” Without a self-conscious emphasis on the vicissitudes of textuality and discourse, such plays can too easily become disingenuous exercises in the presentation of “truth,” failing (or refusing?) to acknowledge their own highly selective manipulation of opinion and rhetoric. (2006, p. 57-58)

Une convention souvent utilisée dans le théâtre documentaire pour amener cette transparence du processus est celle d'un personnage narrateur ou enquêteur, qui représente l'auteur. L'identification du public avec ce personnage permet d'expliquer certaines réalités rencontrées sur le terrain que les « sujets » trouvent anodines mais qui ne sont pas évidentes pour ceux qui ne font pas partie de cette réalité. Il guide le public et organise la recherche, en même temps qu'il expose la structure de la pièce. C'est le cas dans plusieurs pièces d'Annabel Soutar (*Sexy Béton, Import/Export* (2008), la récente version de *Seeds...*), ainsi

que chez des praticiens comme Ain Gordon (*Art, Life & Show-biz*, 2003) Moisés Kauffman (*The Laramie Project*, 1998) et dans plusieurs projets autobiographiques. Naturellement, pour chaque argument, il y a un contre-argument : Aglaia Romanovskaia, metteuse en scène de pièces documentaires russes (notamment avec teatr.doc) m'a confirmé lors d'une entrevue en mars 2008 que pour elle, l'idée de se référencier soi-même sur scène en tant que médiateur de la vérité scénique est complètement aberrante.

Je voulais intentionnellement m'éloigner de cette convention du narrateur. Je ne voulais pas que cette pièce soit interprétée comme un reflet de ma quête, mais bien comme une mise en lumière d'opinions divergentes d'un groupe de population très spécifique, tout en évitant que la pièce devienne « un autre type de propagande » (Martin, 2006, p. 10). Finalement, je me suis rendue compte que mon texte ne parle pas de la guerre en Afghanistan mais bien de ceux qui la font ou l'ont faite, de leur intimité. Elle ouvre une fenêtre sur des vécus possibles.

Ce n'est qu'à la 4<sup>e</sup> version que j'ai vraiment reçu la portée sociale du texte. Il est devenu évident qu'il révélait un grand problème de société : que faire avec ces personnes qui reviennent du combat et comment les réintégrer dans la société? Le point culminant s'est avéré être le moment où l'Adjudant Boucher parle des blessés qui le hantent (thème « Les blessés ») :

Boucher : Nous autres on avait un gars, le fils et le père sont déployés en Afghanistan. Le fils est avec nous autres pis le père travaille dans une autre organisation. Le père, sa tâche c'est de découvrir – quand on trouve un *IED*, vous savez c'est quoi? C'est d'attendre, d'appeler à lui qui vient détecter pis la désamorcer. Son garçon saute sur un *IED*. Faque on l'appelle – parce que même quand quelqu'un saute, faut que tu l'appelles quand même, qu'il va faire des recherches, pour savoir quel type, la grosseur, faque on l'appelle, on dit, « on vient d'sauter sur un *IED*. Mais c'est ton fils qui a sauté dessus. Pis y est blessé. » Faque on l'a pas amené sur le...le...le... site de l'explosion, moi j'tais à l'hôpital quand son fils est arrivé, lui était sur une base avancé qu'on est allé chercher en hélicoptère pis on l'a ramené là pis son fils était... était grièvement blessé. Pis mon... le grand boss, m'a dit à moi, y m'dit, « j'veux que t'occupes du père, que tu prends soin de lui, qu'tu sois avec lui 24 heures sur 24, toutes les endroits où's'qui va aller, j'veux que tu y vas avec lui, » pis-euh, c'tait pas facile, - le garçon... a les 2 jambes amputées et c-c-c'tait pas facile, y ont gardé sur la table d'opération 8 heures, pis je me rappelle quand le docteur est sorti, y a dit « ok on l'a sauvé, on a » mais y ont dit-euh « y est magané là, » faque quand le père est allé le voir pour la première fois pis y m'a apporté avec lui, c'tait pas facile. C'tait pas facile pour le père quand y a vu son garçon, pis c'tait pas facile pour moé de voir le père, parce que le père je le connais

depuis longtemps on est – on était déjà des amis – faque ça a pas été facile. Oooh, le père y a pleuré, y a pleuré, oh, y avait la photo de son jeune dans la poche et... y pleurait tout l'temps. Moi j'tais avec, rendu à la fin, j'pleurais avec lui, chus pas pourquoi mais j'pleurais, à force d'le voir pleurer. Pis là y avait une photo d'son gars dans la poche qu'y montrait à tout le monde, ah, ça pas été facile. Je l'ai vu l'autre fois et... pas facile. C'est dur. Très dur. Y en a – y en a qui – y'ont r'monté la pente pis y en a qui ont encore d'la misère... à r'monter la pente. Pis lui, c'en est un qui, c'est pas facile, pas pas facile. C'est ça qui m'a marqué le plus dans mon tour en Afghanistan. De s'faire tirer d'sus, euh, est tel que tel, à moment donné tu te fais tirer d'sus, qu'est-ce que tu veux faire, tu réagis. M-moé c'est plus les blessés, quand tu vois ça des jeunes de 20-21 ans là, pas facile.

St. Roch : Les médecins ont fait des miracles à Kandahar.

« Ce n'était pas le début quand nous avons commencé; ce ne sera pas la fin quand nous finirons » dit Strindberg (tel que cité par Sarrazac, 2002, p. 164). La question la plus difficile a été de comment finir cette histoire qui n'en est pas une. Le texte fait des zooms sur des situations de vie sans qu'il y ait une hiérarchie distincte entre ses éléments. Il utilise une forme narrée pour relater des événements du passé au présent. Il est une addition de voix et de vérités parfois contradictoires au détriment d'un véritable conflit dramatique. Le texte est le moteur de ce spectacle et l'ordre des thèmes joue sur leur réception par le public. J'ai décidé de terminer avec les propos et situations qui me paraissaient les plus bouleversantes : des jeunes qui s'enrôlent dans les forces, pour « vivre un *high*, » comme me l'a décrit le colonel.

La phrase finale du spectacle vient directement de l'enregistrement original d'un entretien. C'est le seul moment où ma voix est entendue : « Qu'est-ce que vous avez trouvé de plus beau en Afghanistan? » La pause qui suit est très longue, 27 secondes. Puis, la réponse surgit de la gorge serrée de l'Adjudant : « La beauté? Les étoiles. Le soir-là, j'sortais là, y'a pas d'pollution, faque le ciel là, y'a 20 fois plus d'étoiles qu'ici. C'est incroyable. C'est les étoiles. » Et il rit. Je réponds « Merci, » et on entend le « click » de l'enregistrement qui se termine. Inclure un enregistrement original à la toute fin de la pièce nous ramène au premier niveau de réalité : soudain le spectateur est mis devant le fait que ce qui a été raconté sur scène n'était pas la réalité, si par hasard il l'a oublié à travers les images poétiques de la mise en scène. En écoutant ces dernières phrases, les personnes sur scène redeviennent des acteurs et ma voix oblige les spectateurs à considérer le fait que ce qu'ils ont entendu jusqu'à présent était une construction, une interprétation. « [C]e qu'on aime au théâtre c'est le Réel, c'est ce

qu'on prend dans la gueule quand on s'y attend le moins, c'est quand les images et les situations [...] coïncident pour faire advenir la surprise dangereuse. » (Duyckaerts, tel que cité par Delcuvellerie, 2011b, p. 141)

## 2.2 La mise en scène

D'un côté, la notion de *documentation* exprime ce travail sensitif et intellectuel de prélèvement, de capture, de retraceur 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'oeuvre 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. (Zenker, 2011, p. 30)

Comme on a pu le constater dans le chapitre 1, l'esthétique théâtrale des pièces documentaires varie énormément d'un projet à l'autre. Tout en restant plus près des projets « verbatim » dans la structure du texte, j'ai voulu contrer l'esthétique trop sobre que cette forme souvent impose et trouver ma propre théâtralité qui se situerait entre l'utilisation subjective, objective et imagé du document brut. La question qui traverse mon travail est : comment dépasser l'esthétique « verbatim » courante sans perdre le sens de ce type de démarche?

### 2.2.1 La théâtralité en théâtre documentaire

Carol Martin propose : « In documentary theatre, there is typically the event that happened, the media version(s) of the event that happened [le moyen utilisé pour enregistrer le témoignage], and the theatrical version of the event that happened. » Ces trois réalités peuvent être présentées comme linéaires, oscillantes ou encore comme une implosion de niveau d'une réalité dans une autre (2009, p. 75).

Dans *Grains de sable*, même si le document (et donc le « réel ») s'incarne sur scène sous forme de témoignage, il ne sert jamais de *vérité*, mais ajoute une quatrième réalité à celles proposées par Martin : la version du témoin de l'évènement en question. Le témoignage est

subjectif et passe par plusieurs filtres : la relation de mes interlocuteurs à l'institution qu'est l'armée, leur perception de moi-même comme celle qui pose les questions, leur rôle dans l'événement qu'ils décrivent et ses conséquences ou encore leur envie de raconter des événements potentiellement douloureux. Dans les mots de Jacques Delcuvellerie, un témoignage,

quelle que soit sa qualité, ne témoigne jamais que de lui-même. Il exprime ce que le locuteur est capable d'énoncer de ce qu'il a vécu, ni plus, ni moins. Il n'établit ni l'exactitude des faits, ni leur intelligibilité. Bien plus, dans sa 'vérité' même, hors de toute contextualisation [...] il peut s'avérer parfaitement trompeur. (Delcuvellerie, 2011a, p. 63)

Dans le processus de création de *Grains de sable*, ces quatre niveaux de réalité (l'événement, la version du témoin, la version enregistrée, et la version théâtrale) se sont traduits en deux espaces-temps scéniques : *l'espace réel*, qui contient le réel de l'entretien (le moment de rencontre entre la personne et moi, enregistré ou reproduit par le comédien) et le réel de la représentation dans lequel évoluent les comédiens et le public, ainsi que *l'espace souvenir* qui englobe par moments le réel des événements dont on parle (le passé évoqué dans les témoignages) et la « fiction » théâtrale créée par la présence du sable et des cordes, amenant les moments du « souvenir » dans un espace onirique. En s'adressant directement au public, comme les soldats qui s'adressaient directement à moi lors des entretiens, un échange s'opère : les comédiens deviennent témoins et prennent à leur tour le public à témoin. « C'est le propre du témoignage que de prendre à témoin. Tout témoignage est passage de témoin. Nous tous, ainsi, sommes témoins de ce que la scène nous donne à voir, et non simples spectateurs. » (Danan, 2011, p. 127) Le spectateur-témoin va devoir gérer cette parole donnée, ce passage de témoin qu'il emportera avec lui, relayera ou oubliera tout simplement s'il n'a pas été intimement touché. Quel que soit le cas, en étant pris à témoin, le public a une certaine responsabilité.

Au théâtre, le geste de témoigner relève d'un paradoxe. Car si le théâtre peut témoigner des violences du monde, ce témoignage reste, sur scène, illusion et simulacre. Il ne peut avoir la valeur ou la matérialité d'une preuve. La scène le dématérialise et l'inscrit dans un autre registre, comme une autre dimension de notre rapport au réel, un autre espace de conscience. Le geste de témoigner au théâtre est avant tout un *dispositif double* qui s'appuie sur le spectateur, sur l'assemblée des hommes qui entendent et regardent. (Chalaye, 2011, p. 129)

### 2.2.2 La recherche d'un espace théâtral

Même lorsqu'il cherche à se libérer du cadre qui fait de lui un moyen artistique, même lorsqu'il abandonne les catégories esthétiques, même lorsqu'il se veut chose imparfaite, prise de position et action militante, même lorsqu'il se donne l'apparence de naître dans l'instant et d'agir sans préméditation, le théâtre documentaire est en fin de compte un produit artistique et il doit l'être, s'il veut justifier son existence. (Weiss, 1968, p. 10)

En enlevant les témoignages de leur contexte original et en les mettant en scène, nous créons un espace théâtral. Le point de départ de mon travail de mise en scène a été de trouver un espace commun à ces paroles, un espace qui pouvait être autant intime que public et qui pouvait amener une oscillation entre le groupe et l'individu, entre le « réel » et le « théâtral ». Cela s'est traduit par une utilisation du plateau théâtral comme un lieu de rencontre de ce qui est, de ce qui n'est plus et de ce qui n'a jamais été, la présence et l'absence se faisant exister l'une l'autre, se répondant pour transformer les sources documentaires en expérience artistique par la co-création du sens par le spectateur, afin de faire surgir un sens nouveau. Inspirée par une photographie des Forces armées canadiennes sur laquelle un soldat se fond complètement dans le désert qui l'entoure (<http://www.combatcamera.forces.gc.ca/site/index-fra.asp>), j'ai souhaité travailler sur les dualités: le contraste et l'absence de contraste, l'ombre et la lumière, la voix et le silence, la pression du groupe et la souffrance de l'individu.

J'ai longtemps questionné le rapport scène – salle optimal pour traduire cette dualité. J'ai envisagé une scène bi-frontale qui aurait permis au public d'être plus près des comédiens et aurait donné un cadre plus intime à la représentation. Cela aurait également souligné l'impossibilité de tout montrer et de tout savoir des réalités qu'on représente : dans un espace bi-frontal, certains comédiens seraient apparus de dos pour certains spectateurs, d'autres auraient été trop éloignés et donc moins audibles, etc.

Dans la recherche que j'ai menée auprès des militaires, la distinction entre le militaire et le civil était flagrante. Pour souligner cette distinction ainsi que l'idée d'une observation à distance d'un événement qui ne nous touche pas personnellement, j'ai choisi de garder la disposition scène - salle à l'italienne. J'ai placé ainsi le spectateur dans une position d'observateur mais interpellé directement par l'absence d'un quatrième mur. Les témoignages s'adressaient à lui dans un dispositif qui permet l'exposé des faits autant que la

confession intime. Avec ce dispositif, j'ai voulu questionner le rapport de notre société à la guerre. Si les images sont omniprésentes et entrent dans les foyers par l'intermédiaire des medias, ces derniers créent une mise à distance. Le théâtre raccourcit cette distance émotive par la proximité de l'acteur et du public. Une gifle n'a-t-elle pas plus d'impact sur scène qu'à la télévision?

Dans le travail de mise en scène du mémoire-crédation, j'ai décidé de me concentrer sur l'espace comme moteur dramatique. Il a fallu trouver un espace physique capable de servir les deux espaces-temps relevés dans la construction du texte, à savoir *l'espace réel* et *l'espace souvenir*. Au fur et à mesure du travail avec les acteurs, nous nous sommes éloignés d'un espace réaliste pour rester dans l'évocation et donner plus d'espace d'interprétation au public. Nous avons défini le désert comme l'espace commun de ces personnages. Un désert qui envahit tout, qui couvre la vie d'une couche poussiéreuse, qui ensevelit amis comme ennemis, qui s'introduit dans la chambre à coucher, qui obstrue la vision, brouille les frontières entre le réel et l'irréel. Le sable s'est imposé très tôt dans ma recherche comme un élément métaphorique important. Il permet le passage fluide d'un univers réel à un univers onirique et peut représenter tant le désert Afghan, que le désert d'une maison vide où les femmes des militaires attendent, que le manque, le vide vécu par les soldats après le retour. Il est le symbole de la solitude et de la recherche de soi. Dans la représentation, le sable servait le plus souvent comme *espace souvenir*. La première fois que les hommes parlaient de l'Afghanistan, ils reculaient petit à petit vers le sable et transgressaient sa frontière presque malgré eux. Les femmes les regardaient, sans pouvoir les empêcher de rentrer dans le sable. Lorsque les personnages, s'adressant directement au public, venaient en avant-scène dans un espace vide, ils établissaient un *espace réel* où ont eu lieu les questions préliminaires de l'entretien, même si ces questions ne sont jamais posées sur scène. À partir de ce moment, nous pouvions transgresser les frontières entre *l'espace réel* et *l'espace souvenir* sans se limiter à des conventions rigides. La relation de chaque personnage à l'espace fut la clé qui a guidée ma réflexion sur le mouvement et les autres éléments dans l'espace que je créais. Les hommes construisent l'espace et les femmes se l'approprient au fur et à mesure. C'est ce que j'ai ressenti profondément durant les témoignages des soldats et de leurs épouses. Les hommes font un choix, les femmes doivent trouver leur espace à l'intérieur de ce choix. Une

vision très conservatrice des rapports homme – femme se dégage des témoignages en même temps que l'affirmation d'une grande indépendance des femmes dans leur vie quotidienne.

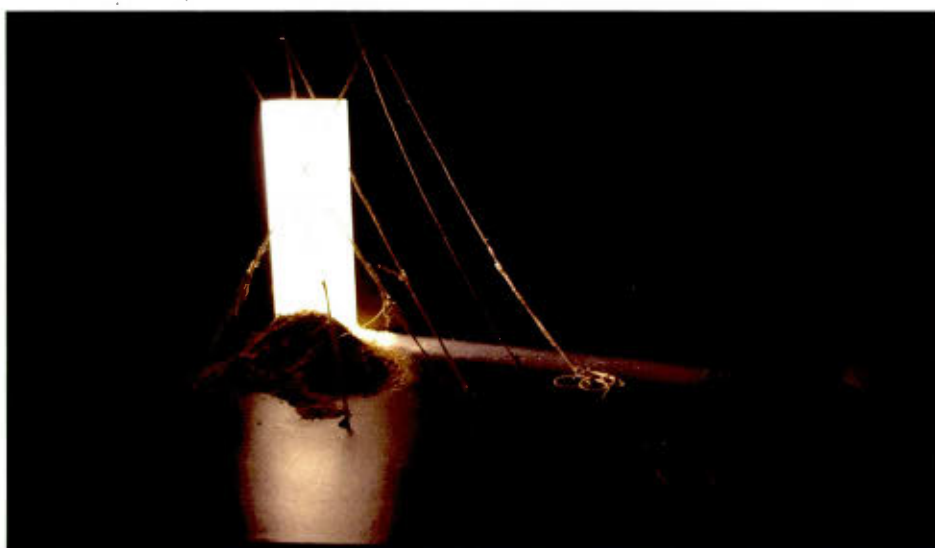
Au départ, nous avons envisagé avec les concepteurs plusieurs autres éléments symboliques, tels un piano à queue au milieu du sable, des lampes de maison remplies de sable et suspendues dans l'espace, un bureau, un escalier sableux... Finalement, nous avons décidé d'utiliser des cordes suspendues au plafond et attachées au sol. Les cordes symbolisent ici des liens entre le ciel et la terre, entre le présent et le passé, entre la vie et la mort. Elles sont autant les liens de la famille et de l'amitié, que des chaînes qui empêchent tout mouvement. J'ai voulu dans ma mise en scène que l'espace scénique ne reste pas statique et puisse évoluer tout au long de la pièce. Les cordes sont imposantes et divisent clairement l'espace en deux – l'intérieur de l'espace circonscrit par ces cordes et l'extérieur. Il fallait donc trouver un moyen pour que les cordes puissent être installées différemment et que leur symbolique puisse évoluer selon les moments de la pièce, sinon la co-création de l'œuvre par le public stagne. Un exemple de cela était l'image de « l'arbre à papa. » Dans son entretien, Shannon parle d'un arbre dans son jardin qu'elle et son fils ont décoré avec des rubans jaunes, un pour chaque jour depuis le départ de son mari. Elle l'appelle « l'arbre à papa ». Pour représenter cette image que j'ai trouvée très forte, j'ai utilisé une des cordes : les femmes, ensemble, en s'adressant au public, remplissaient la corde de rubans, qui ensuite devenaient des décorations de Noël lors du thème des vacances.

Avec la scénographe, nous avons choisi de dénuder complètement la salle de représentation (le Studio-d'essai Claude-Gauvreau) de son habillage théâtral et d'exposer les murs, les circuits et les tuyaux. Au fond de la salle se situe une immense porte qui mène à l'atelier de construction. Nous l'avons ouvert sur un côté et installé un cyclorama en arrière. Cela est devenu « l'ailleurs » d'où le sable et les spectres du passé pouvaient émerger. Cette porte servait de « faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir. » comme le souligne Jean-François Lyotard à propos du théâtre postmoderne (cité dans Naugrette, 2004, p. 75)

Le décor sert ici de parabole, un terme défini par Jean-Pierre Sarrazac comme le pas de côté qui rend étrange le familier (2002, p. 33). « La parabole ne délivre pas de message ni ne contient de vision du monde. Sa seule justification, c'est de dérouler ce chemin du détour qui



permettra peut-être, à un tournant ou à un autre, de faire émerger une réflexion, une pensée nouvelle. » (p. 43) Les écrits de cet auteur m'ont beaucoup inspirée et c'est dans le sens de la parabole que j'ai voulu traiter l'écriture scénique du spectacle, non pas pour esthétiser la guerre mais pour donner un espace poétique où ces paroles quotidiennes seraient entendues. En utilisant « les ressources de la poésie pour mettre à distance, et mettre en évidence la trace de l'horrible », ce dont parle Heiner Müller, le théâtre devient porteur de mémoire (Naugrette, 2004, p. 92), non pas par le texte mais par l'espace dans lequel il évolue.



**Figure 2.3** La maquette finale de *Grains de sable*. Source : Anne-Frédérique Préaux

### 2.2.3 Les éléments de la mise en scène

Dans ma démarche, j'ai voulu voir comment l'éclairage pouvait soutenir et nuancer la lecture de l'action scénique et de l'espace. La lumière n'a pas de morale, elle ne juge pas, elle ne fait qu'exister et c'est dans la perception de celui qui la regarde que naît le symbole et la dynamique scénique. Elle tisse des toiles entre la réalité et l'imaginaire et laisse entrevoir la partialité de ce qui nous est représenté sur scène. La qualité de lumière que je recherchais était inspirée par des tableaux de Francisco de Goya, surtout de ses « Pinturas negras ». L'idée de la pénombre, de l'action éclairée en partie me tenait à cœur dans ce projet qui, tout en attachant une importance à la « vérité » du document présenté, ne dévoile jamais de vérité

absolue. Cette pénombre peut être ensuite opposée à un espace très lumineux, ouvert et large, ou, au contraire, très serrée et contraignante pour créer des contrastes. La progression entre le souvenir et le réel était donc aussi indiquée par les changements de lumière dans l'espace. La fumée qui englobait la scène permettait de construire un autre type d'espace géométrique par un jeu de faisceaux visibles. Au départ, avec le concepteur, nous avons voulu traduire les deux espaces-temps par des conventions d'éclairage : une lumière large et ouverte pour le souvenir et des faisceaux serrés pour le réel. Dans ce sens, la lumière allait de pair avec le travail sur l'espace scénique. Toutefois, nous nous sommes aperçus que les conventions ne peuvent pas être aussi tranchées et qu'il faut savoir s'en affranchir, car certains personnages sont dans l'espace-temps réel tandis que d'autres sont dans le souvenir. La fluidité de passage entre ces espaces était nécessaire. Finalement, l'espace réel était indiqué par une couleur plus blanche et des sources de lumières latérales, tandis que l'espace souvenir était plus coloré et plus contrasté. L'éclairage a aussi permis de mettre le focus sur les personnages qui participaient activement à un thème, tout en gardant tous les acteurs visibles à tout moment.

Les costumes ont représenté un défi, car il fallait qu'ils reflètent aussi les différents niveaux de réel sans changements trop marqués. Avec les deux conceptrices de costumes, nous avons décidé que les femmes devaient porter des costumes s'approchant du réel de l'entretien et qui reflétaient leur personnage et l'image qu'elles voulaient donner de leurs perspectives sur la vie de famille militaire. Linda femme sportive et qui se veut détendue était habillée en robe cache-cœur, Nicole portait un habit professionnel : pantalon et veston. Shannon avait une jupe et une petite veste, chic et à la mode. Les costumes des hommes reflétaient plutôt leur position dans les Forces armées : le Colonel était en chemise et veston civile, l'Adjudant en chemise brune avec les manches roulées, le Caporal en habit quasi-militaire, avec un pantalon et un teeshirt kaki et des bottes d'armée. Nous avons exploré en répétitions l'idée que certains trouvent des bouts de leur costume dans le sable ou bien qu'ils enlèvent des morceaux mais nous l'avons finalement écartée pour des questions d'économie de mouvement. Nous avons aussi réfléchi à des moyens de représenter le réel de la représentation au début du spectacle en explorant des conventions comme les comédiens qui mettent les chaussures du personnage ou encore le costume devant le public. Toutefois, je ne voulais pas répéter ces conventions qui soulignait le fait que ce sont des comédiens, ce qui

me semblait déjà trop souvent exploité en théâtre documentaire et qui ne s'accordaient pas avec l'idée de la théâtralité utilisée en début de spectacle.

Le son a aussi été utilisé pour souligner les différents espaces-temps. Non réaliste et monocorde, le son était présent dans les scènes qui incluaient les souvenirs. Avec le compositeur sonore, nous avons convenu que le son était absent des scènes des femmes, sauf pendant les transitions où les nouvelles très récentes des attaques suicides en Afghanistan nous ramenaient vers le réel quotidien des femmes.

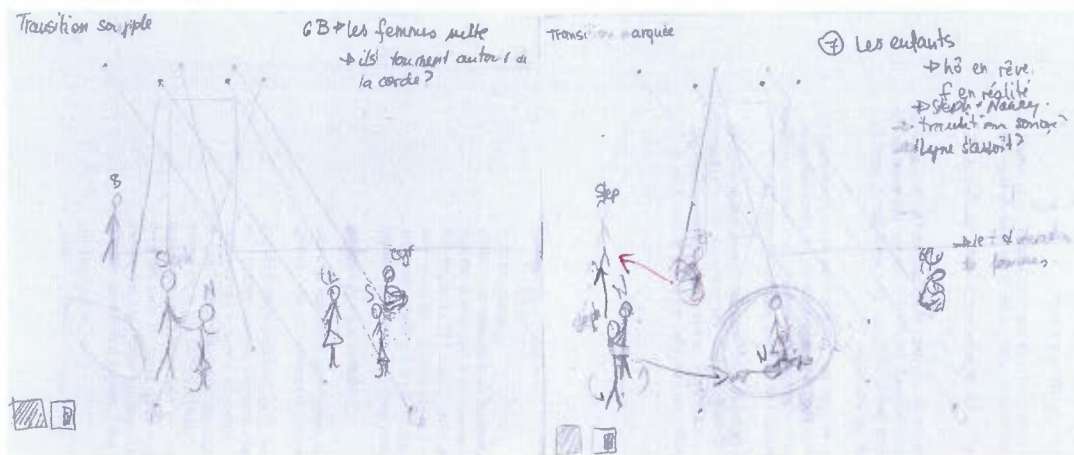
#### 2.2.4 Le travail de tableaux et des images

Ainsi, tout dépend de la vision et du but, conscients ou non. L'écriture strictement référentielle, au sens documentaire et réaliste, se révèle souvent pauvre non par misère du genre en lui-même, mais par étroitesse d'optique. En fait, le *document* ou la *référence* ne confèrent une énergie spécifique très puissante qu'à nourrir et, en quelque sorte, armer une inspiration *déjà* poétique. (Delcuvellerie, 2011b, p. 140)

Mon travail de mise en scène passe d'abord par des tableaux. Ces tableaux créent une progression d'espace et de corps dans ce texte qui n'est pas dramatique. J'ai dessiné sur papier des esquisses de l'espace, puis je les ai ordonnées pour créer une sorte de « storyboard ». Ceci m'a permis de voir quel espace est utilisé par qui et à quel moment, de déterminer les besoins de transition et de comprendre le mouvement scénographique des corps et des objets. Un des défis a été de composer chaque tableau en gardant tous les personnages sur scène. Le « storyboard » m'a beaucoup aidé à concevoir et à connaître leurs déplacements dans l'espace. Il a confirmé mon intuition que l'espace au début de la pièce devait être presque vide. La représentation commençait avec un moment très théâtral : les voix enregistrées des comédiens sur des images de soldats en contre-jour devant le cyclorama. Leurs paroles teignent tout ce qui vient ensuite : ils disent qu'ils n'aiment pas raconter leurs expériences. Tout ce qu'ils racontent ensuite est alors perçu en fonction de cette réticence à témoigner.

Les cordes arrivaient lentement du plafond lors du thème 2 (« L'Afghanistan au début ») quand les hommes entraient dans l'espace-souvenir qui était représenté par le sable. Les cordes s'arrêtaient alors à des hauteurs différentes du sol, car le souvenir était interrompu par

l'intervention des femmes qui nous ramenaient au présent. Ensuite, les cordes tombaient avec fracas lors du thème 4 (« La première fois »). Le Caporal et l'Adjudant couraient pour les attacher au sol dans les positions prédéterminées, tandis que le Colonel les regardait faire. N'étant pas dans le même espace mental, le Colonel pouvait décrire l'entraînement et l'instinct de survie qui surgit lors des attaques, tandis que les deux soldats, dans le feu d'action, décrivaient leurs premières expériences et réactions aux tirs ennemis, aux blessés et aux morts qu'ils ont vus. Le thème 5 découlait directement du thème 4, tandis que dans le thème 6 (« Les femmes seules »), les femmes commençaient à prendre leur place parmi les cordes et à apprécier leur liberté et leur solitude.



**Figure 2.4** Exemple du « storyboard » : progression des corps dans l'espace entre thème 6B (« Le tango ») et 7 (« Les enfants »).

J'ai créé les images scéniques à partir d'intuitions et non dans l'ordre chronologique du texte. Nous avons commencé par expérimenter et mettre en place le thème le plus haut en tension, duquel tout découlait. Dans ce thème, « Les blessés », dont le texte est inclus dans le Ch. 1.3.3, les trois hommes détachent les cordes du sol et s'enroulent : Caporal Couture enroule ses mains jusqu'à être menotté par la corde, Adjudant Boucher enroule tout son corps de plus en plus violemment et le Colonel St. Roch le fait très lentement en regardant ses hommes souffrir. Les femmes regardent les hommes se débattre littéralement avec leurs démons et essaient de les aider. Plus elles tentent de détacher l'Adjudant, plus lui s'emmêle : sa corde devient un moyen de salut de son état émotionnel, évoquant une possibilité de suicide. Le débat physique avec l'objet rend sa parole difficile et amène une rythmique intéressante pour

l'interprétation de son texte. Quand Linda et Shannon réussissent à le libérer, il est fatigué et vidé. Le Colonel, lui, se laisse faire : Nicole démêle sa corde tranquillement et la lui remet. Il l'observe entre ses mains. Le seul à être laissé à lui-même c'est le plus jeune, le Caporal.

Certains choix dans la mise en scène ont permis de relier les propos. Par exemple, le moment où St. Roch et Nicole racontent, chacun à leur manière, dans deux entretiens séparés, le même évènement a été transposé par un tango sensuel qui joignait leurs corps :

St. Roch : J'ai fait une erreur une fois parce que...

Nicole : Je me souviens d'un évènement qui moi m'avait traumatisé-

St. Roch : ...on a eu l'attaque de missiles sur le camp, j'pense à 200 mètres de moi, pis le ministre McKay était là -

Nicole : - ben – traumatisé – mon conjoint faisait visiter les postes d'observation au ministre MacKay -

St. Roch : - et puis on entend très bien c'qui se passe, toute ça, pis j'avais d'mandé à la journaliste, j'ai dit « tu peux-tu me donner une copie de l'interview, une copie de la tape. » j'me dis ça, j'ai dit c'est marquant là, on entend le missile qui arrive, l'explosion, c'est à 200 mètres, j'voulais garder ça. Je l'ai envoyé à mon épouse...

Nicole : Bref, il m'a fait parvenir le lien pour que j'puisse écouter pis là on entendait justement la roquette, on entendait sa voix qui disait en anglais, euh, « aux abris » là, tsé « dépêchez-vous » et lui avait l'air – a trouvé ça cool.

St. Roch : Mauvaise idée hhha! C'tait pas – c'tait pas brillant de ma part là. Elle a pas apprécié, non.

Nicole : Il m'a envoyé ça comme lien en m'disant, « regarde ma blonde, euh, il s'est passé quelque chose, » et puis moi j'étais en état d'choc, « qu'est-ce que c'est ça là, qu'est-ce que c'est, » pis là tu réalises, ouais, c'est ça, c'est pas une partie de plaisir, mais au même temps lui avait l'air à dire, c'tait cool (*elle rit*).

Ce fut le seul moment où nous avons montré au public la complicité du Colonel et de sa femme. J'ai voulu créer une bulle poétique dans laquelle les deux pouvaient se rencontrer, même si leurs entretiens étaient individuels. Les deux autres femmes avaient chacune une chorégraphie différente avec une corde qui servait de partenaire absent, tandis que l'Adjudant et le Caporal les regardaient de loin, incapables de faire partie de cette danse charnelle.

Certaines choses qui avaient été établies dans la salle de répétition se sont avérées impossibles à réaliser une fois dans l'espace de jeu avec tous les éléments. Par exemple, nous

avons pu jouer avec le sable qu'à partir de l'entrée en salle. Dans le thème 4 (« La première fois »), le Caporal Couture devait s'accrocher à une corde et y rester pendant son monologue. Dans la salle de répétition, avec le plancher ferme sous ses pieds et un plafond assez bas, l'action semblait intéressante. Toutefois, avec la butte de sable pour seul appui, l'action est devenue ardue et avec un plafond beaucoup plus haut, la corde tournait sur elle-même, donnant une apparence ridicule à Couture. De plus, avec ses bottes d'armée et non ses chaussures, il n'arrivait pas à s'agripper avec ses pieds pour monter plus haut, tombant une fois sur deux. Nous avons donc changé cette action et incarné cette scène dans la butte de sable.

Lors de certains entretiens, les militaires, même s'ils affirmaient ne pouvoir me donner leurs opinions sur la mission, laissaient tout de même transparaître leurs positions. Un thème que j'ai pris beaucoup de plaisir à travailler scéniquement a été le thème 8, « La Politique de la mission », dans lequel Colonel St. Roch oppose sa version « officielle » de ce que l'on vit en Afghanistan à la vision personnelle de terrain de l'Adjudant :

Boucher : Euh-hm, chaque fois qu'on sortait, c'est une des premières questions qu'on s'posait. On vas-tu revenir en un morceau? On vas-tu revenir avec notre *truck*? On vas-tu revenir avec toute notre monde?

St. Roch : Y a un proverbe afghan qui dit que les rivières se bâtissent une goutte à la fois. Et puis euh, c'est ça l'Afghanistan. C'est ça, la mission. Mais c'est dur à expliquer. C'est dur à quantifier.

Boucher : À chaque fois qu'on sortait, c'était ça. À chaque fois -hem je regardais mes gars et j'espérais de toutes les ramener et qu'on revient au camp. À chaque fois c'était ça.

St. Roch : Le Canada n'a pas à être gêné par ses actions, au contraire, on a mis le Canada sur la *map*, je me dis si on veut avoir notre mot à dire pour d'autres conflits ou quoi que ce soit là, à un m'ment donné faut participer.

Boucher : À chaque fois qu'on sortait.

St. Roch : Ben il y en a pas de-euh, l'autre alternative, c'était de redonner le contrôle de l'Afghanistan au Taliban.

Boucher : De ramener toutes mes gars, sains et sauf. C'était le – le – le seul – c'était l'objectif principal.

Pendant ce thème, l'Adjudant Boucher déterrait tranquillement du sable une armée de soldats de plomb, qu'il arrangeait en bataillon sur une butte, étant dans l'espace souvenir. Le colonel est dans l'espace réel. Pour lui, être militaire c'est vouloir avoir un monde meilleur. Mais sa réalité n'est pas du tout la même que celle de l'Adjudant et l'opposition de ces deux paroles permettait une mise en distance.

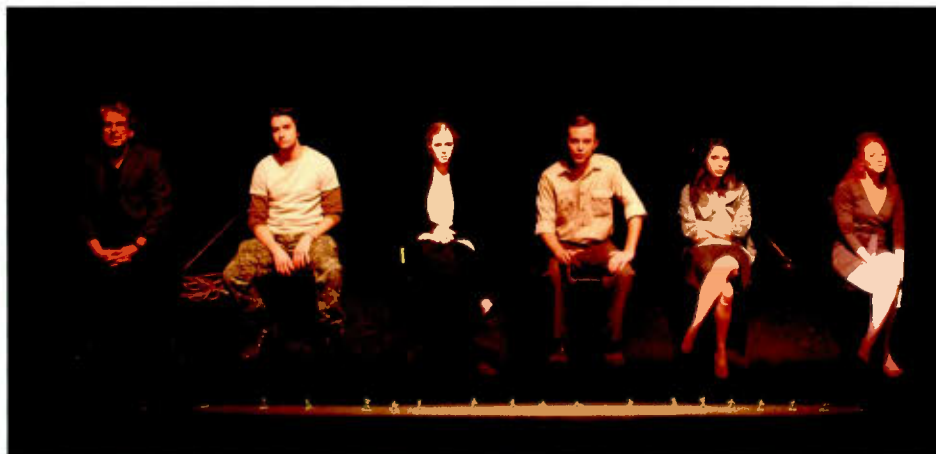


**Figure 2.5** L'Adjudant Boucher et le Colonel St. Roch expliquent la mission en Afghanistan. *Grains de sable*, 9 décembre 2011.

La première et seule fois que les femmes transgressaient l'espace-souvenir du sable, d'habitude réservé aux hommes, est survenu dans le thème 12, « Les femmes se protègent ». Tranquillement elles prennent possession du lieu, balayant les soldats de plomb laissés derrière par Boucher, et s'assoient dans le sable pour être plus confortables.

La fin du spectacle fut très difficile à concevoir, tant pour le texte que pour la mise en scène. Ce n'est que quelques jours avant la présentation publique que nous avons trouvé une solution scénique en revenant à une intuition que j'avais eue un mois auparavant mais que je n'avais pas osé suivre. Dans le thème 15 (« Le retour »), Caporal Couture et Adjudant Boucher retirent les soldats de plomb du tas de sable et les alignent devant le public dans un

mince faisceau de lumière. Ensuite, ils prennent six chaises qu'ils mettent derrière la ligne des soldats. Tous viennent s'asseoir et les derniers thèmes (« Les jeunes » et « Les regrets ») se passent assis, dans un rapport direct au public, chacun dans sa bulle comme lors de l'entretien. Ce changement fut très efficace et a apporté un contrepoint intéressant aux moments « théâtraux » précédents où l'on pouvait avoir l'impression d'être dans une pièce de fiction si ce n'était de la langue parlée. Ce simple témoignage donné au public, si « réel », a marqué les gens. C'était là le cœur de la pièce : que faire avec ces jeunes gens qui reviennent de la guerre?



**Figure 2.6** La fin du spectacle. Les six comédiens assis très près du public, derrière une ligne de soldats de plomb, pour les deux derniers thèmes, « Les jeunes » et « Les regrets ». *Grains de sable*, 9 décembre 2011.

Le texte se termine sur l'image des étoiles dans un ciel afghan sans pollution. Cette image que je trouvais belle sonnait toujours un peu faux, un peu « kitch » dans la bouche de l'acteur qui prononçait la phrase. Finalement, nous avons décidé d'utiliser l'enregistrement original et de le faire entendre au public. Le niveau du réel change encore une fois et d'un coup, les acteurs perdent le statut d'experts qu'ils ont eu tout au long de la pièce, le réel de l'enregistrement imposant son autorité. Dans ma recherche je me posais la question : finalement les paroles seraient-elles mieux entendues avec aucune « théâtralité » et seulement dites par six personnes assises sur des chaises devant le public tout au long de la représentation? Je crois toutefois que c'est dans les contrastes que cette démarche nous interpelle le plus et ce n'est qu'après avoir assisté à 45 minutes de représentation du texte par



des acteurs dans un décor symbolique que cet enregistrement original est devenu aussi signifiant en nous faisant basculer dans une autre temporalité et un autre espace. J'ai créé un artifice comme support à une parole réelle, pour la faire entendre le mieux possible et à la fin, je souligne cet artifice voulu en emmenant le spectateur ailleurs, dans l'enregistrement original du témoignage et non plus dans sa retranscription sur scène.

### 2.3 Le jeu dans une pièce documentaire

From the earliest points of theorised practice, the presence of the actor has been a problem for documentary. [...] All of those forms [of documentary theatre] have been attempts to reconcile the theatrical variables of space, audience, actors and textual actuality into a transformative aesthetic machine that can manipulate the real world. All of these have as their object the collapsing of the distance between performance and actuality, but they are suspended in the crisis of the mediating presence of the actor. (Filewod, 2009, p. 62)

Jouer un texte documentaire relève d'un paradoxe – comment « jouer » les documents, ou, dans le cas du verbatim, les mots prononcés par quelqu'un d'autre, quelqu'un de réel qui peut être assis dans le public pendant la représentation? Comment ne pas sur-interpréter les pauses, les hésitations dans le texte et ne pas rester figé dans le moment de l'entretien? Est-il nécessaire de trouver un fil de développement pour le personnage quand le texte n'est pas un texte narratif ou dramatique? Aujourd'hui, la vision du rôle de l'acteur dans les pièces documentaires varie beaucoup. Certaines, comme les pièces verbatim de Tricycle Theatre, défendent un jeu naturaliste que nous pouvons presque qualifier d'« imitatif ». D'autres, comme Hans Werner Kroesinger, utilisent la technologie pour présenter des dispositifs dans lesquels le document est lu autrement. D'autres encore, tel Rimini Protokoll, ont supprimé l'idée du personnage, présentant sur scène des « experts » ou des « témoins du quotidien ». Comment déterminer le niveau de jeu dans *Grains de sable*?

#### 2.3.1 L'identification versus la citation

L'ordre de la représentation est impur, *en soi*. Il manipule bien, aussi ritualisé soit-il, du *réel* : corps réel, temps réel, vécu ensemble scène/salle. Et ce qui le caractérise

spécifiquement, en tant que plaisir sensoriel distinct de toutes les autres formes d'expression, c'est bien ce trouble, cette *impureté*, cette tension entre réel et représenté. Quand on veut éliminer, signe après signe, cette impureté, on aboutit logiquement à l'interdiction totale du théâtre. (Delcuvellerie, 2011b, p.142)

Le spectateur du théâtre n'est pas dupe : devant une pièce de fiction, il sait que l'acteur n'est pas le personnage qu'il joue et un va-et-vient entre l'identification et la distanciation s'opère. (Zenker, 2008, p3). Toutefois, cela devient plus délicat lors d'une pièce documentaire car la ligne entre ce qu'on croit « réel » et « fictif » (donc entre la présence de l'acteur ou l'incarnation du personnage) est souvent très mince. Janelle Reinelt souligne que même si le public est tout à fait au courant que les documents et faits présentés sur scène sont recontextualisés, il veut savoir la *vérité* : « they know there is no raw truth apart from interpretation, but still, they want to experience the assertion of the materiality of events, of the indisputable character of the facts – one reason why trials and hearings, given force of law, still have so much resonance. » (2010, p. 39) Dans son introduction à *l'Instruction*, Peter Weiss affirme le rôle de l'acteur comme *diffuseur de faits* : « [l]es expériences et les confrontations personnelles doivent céder à l'anonymat. En dépouillant leur nom, les acteurs-témoins du drame deviennent des simples porte-parole. » (1966, p. 11) Pour Weiss, cela passait par la simplification et la caricature. Toutefois, dès que la parole prend vie dans la bouche d'un interprète, elle ne peut plus être une simple diffusion ou transposition de faits – elle porte avec elle la présence corporelle et la subjectivité de celui qui la transmet. Un acteur n'est pas un mégaphone.

Plusieurs praticiens du théâtre documentaire essaient de contourner le dilemme de l'interprétation en mettant en scène les témoins qui se racontent. Des textes autobiographiques dans lesquels l'auteur joue son propre rôle, tel *Moi dans les ruines rouges du monde* de Olivier Kemeid et Sasha Samar, plusieurs one-(wo)man shows présentés sur les scènes montréalaises dans les dernières années, ainsi que des textes construits à partir de documents et témoignages de non-acteurs, dont les projets du Rimini Protokoll ou encore le témoignage de Yolande Mukagasana, une survivante du génocide rwandais qui raconte son expérience dans *Rwanda 94* de Groupov, en sont des exemples. Toutefois, une fois dans le dispositif théâtral, ces non-comédiens, même s'ils témoignent de leurs propres réalités, deviennent comédiens :

Le témoignage n'est alors rien d'autre (mais cet autre-là n'est ni péjoratif ni minoratif) qu'une parole théâtrale, et Yolande Mukagasana n'est plus seulement Yolande Mukagasana : elle devient le personnage de Yolande Mukagasana qui témoigne au nom de ce qu'elle n'est plus et au nom de ce qui a été. (Rykner, 2011, p.167)

Dans *Grains de sable*, il a toujours été clair pour moi que je voulais travailler avec des interprètes professionnels et non des témoins réels sur scène. Une des raisons principales était la liberté de s'approprier le matériel collecté et de le monter sans la censure de ceux qui l'ont prononcé. Et cela tout en gardant des considérations éthiques fortes du respect de la parole qui m'était confiée. Une autre raison était mon attachement à la langue parlée et à sa retranscription sur scène. Cela peut s'avérer difficile quand les non acteurs relisent les transcriptions de leurs propres témoignages et ne sont pas forcément à l'aise sur scène. Alison Jeffers a soulevé ce point dans son expérience de travail avec deux réfugiées africaines en Angleterre pour la pièce *I've got something to show you* :

Both women, whose 'mother-tongues' were African languages but who had good English, refused the idiosyncrasies in their use of English, in effect flattening it out and making it more bland than it would have been otherwise. In this way, they refused the invitation to *perform* themselves. (2009, p. 100)

Les comédiens professionnels qui se sont impliqués dans la création, m'ont aidée fortement à trouver la poésie et l'écriture scénique de cette pièce, ce qui aurait été plus difficile avec des non acteurs.

Pour plusieurs metteurs en scène, le jeu réaliste demeure préférable, et ce même dans des projets différents. Michel Vinaver répète aux collégiens avec qui il travaille : « il faut que je te croie quand tu me racontes l'histoire, il faut une qualité sensible pour qu'on t'écoute [...] ». Les répliques de témoignage produisent alors sans doute l'effet de distorsion le plus grand. » (Vinaver, 2011, p. 53) Cette distorsion ou distanciation pour Vinaver est amenée par le choix d'acteurs qui interprètent les textes, par exemple une jeune Malienne qui joue une femme blanche de 70 ans. Dans plusieurs autres pièces documentaires contemporaines, comme *The Laramie Project* ou les pièces d'Annabel Soutar (*Sexy Béton*, *Seeds*) cette distanciation entre l'acteur et le personnage joué est amplifiée par le fait qu'un comédien joue souvent plusieurs rôles, ou encore par la présence du narrateur-auteur tel que décrit dans le chapitre 2.1.2.

D'autres metteurs en scène veulent rapprocher le jeu le plus possible du document brut, de l'entretien. Ainsi, Alecky Blythe fait jouer ses acteurs avec l'enregistrement de l'entretien qui joue dans leurs oreilles pendant la représentation (Blythe, 2008). Nicolas Kent, metteur en scène de Tricycle Theatre, quant à lui, encourage ses acteurs à regarder les procédures judiciaires qu'il met en scène et même à aller rencontrer les personnages qu'ils vont jouer (Kent, 2008). Lors d'auditions de comédiens, il recherche des acteurs qui ressemblent aux personnes représentées. De plus, il les fait jouer avec de microphones pour ne pas qu'ils aient à projeter leur voix, ce qui leur permet alors un jeu plus minimaliste. Il dit :

For actors it's not like being in an ordinary play. They know they're taking part in something that is to some extent 'history', so they come with such a commitment to the truth and the project that the minute anyone sees anyone else acting, everyone knows – so no one acts; it's like there's an unwritten pledge that in no way will anyone do anything for effect. (2008, p. 156-7)

La contradiction que je vois ici est qu'ils sont en train de jouer. Carol Martin cite la théorie du comportement « restauré » ou « twice-behaved behavior » de Richard Schechner, qui stipule, entre autres, que l'acteur « n'est pas » lui-même sur scène, mais il « n'est pas pas » lui-même non plus. Sur scène, l'acteur est à la fois lui-même *et* le personnage (ou le document?) qu'il représente. Dans ce processus, il y a donc le comportement ou l'évènement original, qui devient archive, et qui est ensuite restauré par la représentation théâtrale. « What makes documentary theatre provocative is the way in which it strategically deploys the appearance of truth, while inventing its own particular truth through elaborate aesthetic devices, a strategy that is integral to the restoration of behavior. » (Martin, 2006, p.10). La langue verbatim, avec ses hésitations et ses répétitions, nécessite une grande part d'interprétation et de travail de la part du comédien, presque autant qu'un texte en alexandrins, car le rythme de la parole d'un autre n'est pas forcément un rythme habituel. Le texte alors devient comme une partition musicale, même si l'acteur donne un effet de non-jeu. Cette contradiction amène des défis intéressants aux plans artistique et esthétique. Le témoin théâtral

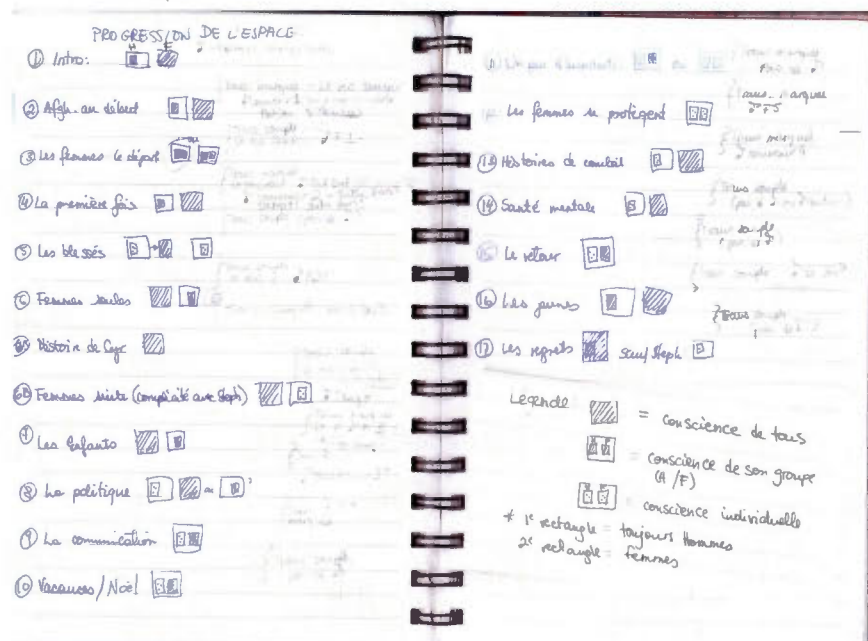
se présente comme un écran qui s'interpose entre nous et le réel : il nous donne ce dernier à deviner au moment même où il nous en sépare; de dos, il regarde vers le réel, qui reste pour nous irregardable; de face, c'est nous qu'il regarde, faisant interface entre les deux [tel *l'Ange de l'histoire* de Walter Benjamin qui sépare le passé du futur]. S'il fait dispositif, c'est parce qu'il arbore la coupure en même temps

que la façon de dépasser cette coupure, parce qu'il nous invite à *tomber* dans l'événement tout en nous retenant au bord. (Rykner, 2011, p. 169)

Dans *Grains de sable*, j'ai voulu travailler sur le va-et-vient entre l'acteur « indicateur » qui est donc l'indice du document et l'acteur « incarné » qui joue un personnage. Dans l'écriture comme dans le jeu, j'ai exploré une forme de théâtre documentaire sans dialogue. La narration est une marque fondamentale de l'écriture de *Grains de sable* et du jeu qui en découle. Le jeu se situe le plus souvent entre la « représentation » de l'entretien, en cassant le quatrième mur et en restant dans le moment présent et « l'interprétation » où les personnages sont conscients les uns des autres et peuvent se répondre indirectement. Ainsi le jeu oscille entre le « réel » de l'entretien, le « réel » de la représentation et le « souvenir ». Cette consigne que je leur ai donnée a représenté un défi de taille pour les acteurs. Il fallait qu'ils restent concrets dans un espace peu concret, qu'ils trouvent avec moi comment faire évoluer leur personnage dans une pièce non-dramatique, que nous inventions ensemble les relations aux autres qui n'existaient pas. Dans ce texte de monologues entrecoupés, une des questions les plus importantes que nous nous sommes posées a été à qui ils s'adressent? La plupart du temps, ils s'adressaient à moi, c'est-à-dire au public. Comme pour Robin Soans, « the audience becomes a key, if silent, character in the performance. » (Soans, 2008, p. 21) La progression de chaque personnage passait aussi par leur rapport aux autres : les hommes commençaient en groupe, soulignant la pression du groupe et la fraternité qui se crée lors des missions. Petit à petit, ils s'éloignaient les uns des autres pour devenir plus conscients des femmes et ensuite se recueillir seuls avec leur souffrance personnelle, avant de revenir au groupe pour affirmer, à la fin, que leur participation à la mission a été une bonne expérience. Ceci reflétait les sentiments qu'ils ont exprimés dans les entretiens. Nous avons travaillé alors sur les différents niveaux de focus ou de conscience. Au début, les hommes sont conscients des autres hommes, ils les voient et entendent leurs paroles; ils répondent au même sujet, même s'ils continuent de s'adresser au public. Plus tard, ils sont isolés des autres et leurs échanges avec le public deviennent très intimes. Dans les moments de silence, quand ils ne parlent pas, ce focus sur eux-mêmes anime un moment de recueillement intérieur.

Les femmes ont aussi plusieurs moments entre elles comme des voisines qui se regardent par les fenêtres ou encore des amies qui expliquent des choses à quelqu'un d'extérieur. Au contraire des hommes, elles commençaient seules pour se regrouper durant la progression des

thèmes, ce qui soulignait le sentiment d'entraide lors du déploiement de leurs maris que certains ont exprimé en entretien. Ces deux mondes, celui des hommes et celui des femmes, s'entrecroisent de temps en temps. Souvent, les femmes sont conscientes des hommes, elles peuvent les regarder agir et parfois même intervenir, comme dans le thème où les hommes s'emmêlent dans les cordes. Parfois, ils sont tous conscients les uns des autres.



**Figure 2.7** Les niveaux de conscience des personnages par thème.

J'ai voulu que les paroles soient entrecoupées par d'autres personnages sans que cela ne soit une réponse directe à ce qui a été dit avant mais plutôt comme complément ou point de vue différent. Les témoignages s'entremêlent, ce qui a posé un défi d'écoute pour les acteurs. Il fallait qu'ils soient très à l'écoute les uns des autres pour soutenir ce type de jeu direct et en même temps décalé dans cette communication indirecte. Dépendamment de leur niveau de conscience des autres, ils pouvaient se laisser influencer par ce qui se passait sur scène ou non, mais toujours en soutenant leur intention dans leurs répliques comme si c'était un monologue. L'exemple le plus flagrant de cette convention que j'ai installée est quand le Colonel St. Roch reste dans le thème précédent (« Les blessés ») pour nous convaincre que les évacuations médicales sont très efficaces, tandis que les femmes prennent peu à peu la place entre les cordes pour trouver leur liberté dans le décor (« Les femmes seules »). St.

Roch s'accroche à son intention malgré le fait qu'il sent que sa place se rétrécit sans interagir avec les autres; les femmes s'alimentent entre elles et St. Roch se retire finalement pour leur laisser toute la place.



**Figure 2.8** Thème « Les femmes seules. » *Grains de sable*, 9 décembre 2011.

Le témoignage est naturellement théâtral : quelqu'un atteste de quelque chose devant un certain public. « La difficulté tient à la nature de ce quelqu'un, en quoi l'on rejoint cette autre question nodale que nous pose le théâtre : 'Qui parle quand un acteur parle devant nous?' » (Rykner, 2011, p. 166) Cette question est mise en évidence surtout à la fin de la représentation de *Grains de sable*, où le niveau du réel change drastiquement en passant de la fiction théâtrale au réel de la représentation. Chaque acteur s'adresse à un spectateur à la fois, ce qui rend la communication très individuelle et personnelle, sans artifice. Le « non-jeu » dans l'adresse intime trouble la réception du spectateur et l'oblige à écouter avec moins de distance critique que lors des scènes plus poétiques où les actions étaient moins concrètes.

La question de la place de l'acteur dans une démarche documentaire, surtout verbatim, n'amène pas de réponse définitive. Plusieurs avenues sont possibles et la question reste ouverte. C'est cette ouverture en forme de paradoxe qui fait que la recherche sur l'esthétique documentaire est toujours aussi pertinente que dans les années 1930 ou 60. Avec cette

affirmation, je rejoins Kathrin-Julie Zenker qui écrit :

Au centre de la scène se tient l'acteur et nous regarde. Il nous tend la main de notre ressemblance humaine, l'autre main tient le monde mâché, craché, refait. L'acteur est *réel* et il est *possibilité*, sujet qui *documente* le « ça a été » et *être de projection* vers un ailleurs. Je pense que le paradoxe du théâtre documentaire, son cœur, ne bat pas sans cet acteur là. (Zenker, 2008, p. 6)

#### 2.4 Questions éthiques

La documentation des réalités dans un cadre scénique permet ainsi d'interroger plus généralement les différents processus de *représentation des réalités dans l'art*, de la *référentialité* au réel. Les questions *esthétiques*, soulevées par cette forme théâtrale née dans les expérimentations idéologisantes des Avant-Gardes, nous ramènent en conséquence toujours à une interrogation *éthique*, celle de la place et de la responsabilité de l'artiste face au monde. (Zenker, 2008, p. 2)

Depuis le début de ce projet, les questions éthiques ont toujours accompagné ma démarche. Une des critiques courante qu'on fait à la forme documentaire au théâtre est d'exploiter un sujet pour lui faire dire autre chose. J'ai toujours été consciente de ma propre position et de mes propres opinions quant à la guerre et à la vie militaire. Je ne voulais pas qu'elles influencent trop les entretiens. J'ai voulu rester dans une position presque naïve d'ouverture aux opinions et vécus de ceux qui me parlaient, pour éviter qu'ils perçoivent mes questions comme des attaques ou qu'ils se sentent utilisés pour développer un argumentaire qu'ils ne soutiennent pas nécessairement. Dans la création du texte, je voulais dévoiler les contradictions mais aussi les points touchants de chaque individu, pour que, si, par hasard, cette personne assistait au spectacle, elle ne se sente pas jugée ou trahie. S'ils m'ont parlé, c'est que j'ai installé avec eux un climat de confiance dans lequel ils se sentaient libres de me donner un aperçu de leur travail et de leur vie, un réel qu'ils ont choisi. L'un d'eux m'a par exemple expliqué : « Aujourd'hui c'qu'on fait les trois ici, on va pas dîner juste pour être avec vous pour faire SUR que peut-être 5% de votre population à qui vous allez faire votre pièce de théâtre vont peut-être comprendre qu'est-ce qu'on ressent, nous autres. » Je me suis ouverte à leurs points de vue et leurs histoires m'ont au final beaucoup touchée. En mettant leurs paroles sur scène, j'avais en tête la volonté de ne pas les décevoir. D'un autre côté, je ne voulais évidemment pas que ma pièce devienne une pièce pro-militariste. Je ne crois pas au



slogan « Supporter les troupes, non la mission. » Ça n'a pas été facile de réconcilier ces deux choses.

L'autre questionnement tournait autour de l'éthique de la représentation d'histoires personnelles : qu'est-ce qui est trop intime pour être raconté publiquement? Comme Rimini Protokoll, j'ai voulu montrer plutôt que juger, en montrant seulement ce que les interlocuteurs voulaient montrer. Kaegi a dit en 2007: « It is never the intention with any of our works to provoke disapproval, [...] The aim is to encourage audience members to be diplomatic, to point a finger not at the actor but at the issue. The question is, to what degree is it possible to create the necessary conditions for diplomacy? » (Malzacher, 2010, p. 86) Est-ce qu'en racontant la fausse couche d'une des femmes de militaire pendant le déploiement de son mari je favorisais un sensationnalisme non-fondé? Cette histoire avait-elle sa place sur scène dans le contexte de ma pièce? Finalement, j'ai décidé de faire confiance au fait que mes interlocuteurs savaient que leurs propos pouvaient devenir publics et avaient accepté cet entretien en tout état de cause. J'ai gardé cette histoire car elle amenait un moment de fragilité à l'intérieur du discours autrement plus assuré de Shannon.

Le théâtre documentaire, et encore plus le théâtre verbatim, est souvent accusé de manipuler l'information comme peuvent le faire les médias ou les politiciens. « Where [documentary theatre] might be said to imply the foregrounding of documents, of texts, the term 'verbatim theatre' tends to fetishize the notion that we are getting things 'word for word,' straight from the mouths of those involved. » (Bottoms, 2006, p. 59). Ce type de théâtre s'apparente à de la propagande, même si une authentification du document par les paroles prononcées s'opère — *il l'a dit, par conséquent ça doit être vrai*. Le témoignage devient la source primaire de vérité vécue. Derek Paget attribue ce phénomène au fait que les documents traditionnels et médiatisés ne sont plus vus comme des sources valables de la vérité, assujettis comme ils sont à la gestion d'information et au contrôle de ceux qui les rendent publiques. Le témoin devient alors la dernière forme d'espoir d'opposition au système établi : « the witness' claim to authenticity can still warrant a credible perspective. [...] The witness is cursed (or blessed) with first order experience. » (Paget, 2009, p. 235-6)

Dans la création de *Grains de sable*, j'étais consciente que chaque choix fait durant la recherche et l'organisation du spectacle influencent la réception de la pièce. Le fait même que

ceux à qui j'avais accès étaient toujours dans l'armée et que les femmes étaient toujours en couple déformait la réalité de la situation en coupant le point de vue de ceux qui ne sont pas bien pris en charge par le système. Dans mon souci de représentation objective de mes interlocuteurs, je n'ai jamais revendiqué la *vérité objective* du projet, au contraire. La phrase qui guidait le processus était celle de Tim O'Brien : « Les vérités sont contradictoires. » Pour moi, le théâtre documentaire, même verbatim, « claims moral superiority not because it is more objective than media but because it is *more subjective* than media; it offers *perceived* reality and social and political commentary as a viable form of knowledge » (Martin, 2009, p. 87-88). En même temps, je rejoins les pensées de Mikhail Ougarov du teatr.doc, qui a dit de son spectacle, *Septembre.doc* :

Au final, personne n'avance sur l'avant-scène pour désigner des coupables. Au spectateur de faire lui-même son analyse. Et je suis conscient que cela met les gens très mal à l'aise [...] ils sont terrifiés d'avoir été confrontés dans *septembre.doc* à un chœur de voix dans lequel tout le monde pourrait peut-être bien avoir raison. (Moguilevskaia, 2011b, p. 140)

De ce fait, je ne cherchais pas forcément à changer les idées du public sur la question de notre participation à la guerre en Afghanistan. J'ai voulu ouvrir un dialogue sur la base commune de notre expérience comme être humain et sur les choix et conséquences que cela implique de vivre ensemble.

## CONCLUSION

At its best, documentary theatre complicates the idea of documentary and of the real, of a document, and even what it means to document; documentary theatre troubles our already troubled categories of truth, reality, fiction and acting. As a theoretical endeavour, documentary theatre can critique the ways in which we transmit information in theatrical settings. [...] The discourse around what is and what is not documentary theatre is really about the ways in which we sanction and privilege certain forms of information over others. When we shift the idea of documentary from a product to a process we encounter the complicated ways in which oral tradition is embodied in postmodernism. In other words, we have to abandon the notion that documentary proceeds only from material documents and that it can be universally defined. (Martin, 2009, p. 89)

*Grains de sable* est une approche personnelle de création d'une pièce documentaire qui, tout en s'inscrivant dans la lignée historique du théâtre documentaire de Piscator et Weiss, tente d'en questionner les codes et d'en proposer une nouvelle esthétique. En explorant trois modes d'utilisation du document, « objectif », « subjectif » et « imagé », illustrés dans la figure 1, j'ai voulu placer mon travail au centre des trois. Le travail que j'ai mené avec les acteurs et les concepteurs sur les matériaux de base que sont les entretiens n'échappe pas non plus à ce subjectivisme qui est celui de la perception. Notre travail documentaire se tient prêt du réel du témoignage duquel il se nourrit mais créé, par l'intermédiaire du langage théâtral, des espaces d'évocation qui sont des espaces d'interprétation imagés et donc nécessairement des espaces subjectifs. Le document est un référent à une réalité hors les murs du théâtre, à l'intérieur desquels, public comme acteurs, consentent à un certain degré de suspension d'incrédulité.

Les discussions avec le public suite à chacun des trois laboratoires semblaient presque une prolongation de la représentation. Les spectateurs avaient beaucoup à dire et posaient des questions pertinentes, tant au niveau esthétique qu'éthique. Leurs commentaires ont été très précieux car ils m'ont permis de mieux comprendre la portée sociale et artistique de cette démarche. Plusieurs se sont exprimés sur le fait que d'entendre ces paroles verbatim leur

donnaient une nouvelle compréhension, plus humaine, de l'expérience d'un groupe de personnes avec qui ils n'ont pas souvent de contact. Certains ont souligné leur appréciation de l'espace d'imagination et d'interprétation que les images poétiques laissent au public. Un pianiste classique a souligné la musicalité du texte et à quel point sa construction lui apparaissait comme une partition. Certains auraient voulu voir une position plus tranchée sur la question ou encore quelque chose de plus déroutant politiquement. « Depending on who you are, what your politics are, and so on, documentary theatre will seem to be 'getting at the truth' or 'telling another set of lies.' » (Martin, 2006, p. 14) La fin, où les six comédiens sont assis devant le public, suivie de l'enregistrement original d'une phrase de l'entrevue, a été relevée souvent comme un moment très fort.

Les représentations publiques et les discussions nous ont permis de reconsidérer certains aspects de la mise en scène et ont relevé certaines faiblesses du projet, notamment le choix des témoins. Si j'avais pu mener des entretiens avec des soldats qui ont quitté l'armée après leur tour d'Afghanistan ou bien des femmes qui ont laissé leurs maris soldats, cela aurait amené le projet ailleurs, vers d'autres lectures de la réalité décrite, et peut-être amené plus de tension dramatique entre les propos des différents personnages.

J'ai été déçue qu'aucun de mes interlocuteurs n'ait pu venir voir les représentations. Même si j'avais terriblement peur de leurs potentielles réactions face à cet objet, j'avais aussi terriblement envie de les entendre et de recueillir leurs perceptions.

L'autre manque que j'ai ressenti est l'exploration du niveau de réel de la représentation. En ne voulant pas que cela devienne mon histoire, le texte strictement verbatim, le jeu et la mise en scène occultaient le processus de création et évacuaient la plupart des références au réel de la scène, de l'ici et maintenant. Je ne voulais pas non plus que ce soit les acteurs qui deviennent le sujet de la pièce. Ma grande peur de la complaisance, que l'on retrouve parfois dans des spectacles où les acteurs « se mettent à nu » devant le public face au processus, a limité certaines explorations autour des indices du réel autres que les témoignages, qui auraient pu amener une réflexivité autre et une réflexion nouvelle sur la place du document au théâtre. La ligne est mince entre l'illustration didactique du processus et la remise en question des codes théâtraux et de la manipulation du réel. Je crois ainsi que *Grains de sable* aurait pu être plus explicite dans le dévoilement de sa construction subjective. Des exemples

de ce type de référentialité, sans passer nécessairement par des témoins « réels » sur scène ou des personnages-narrateurs pour attirer l'attention sur le cadre théâtral, peuvent être des simples indices, telle une horloge qui donne la vraie heure dans les projets de Vivi Tellas, ou encore les corps qui témoignent d'eux-mêmes dans le travail de Romeo Castellucci (qui n'est pas, à la base, un metteur en scène « documentaire » mais qui joue certainement avec la référentialité de ses sujets). Dans *Grains de sable*, certains choix de mise en scène sont trop symboliques et rendent les actions sur scène peu concrètes et donc déconnectées de la parole, ce qui occulte l'accès du spectateur au personnage. À d'autres moments, le réel de l'entretien et la fiction théâtrale sont si confondus qu'ils laissent peu de place pour le réel de la représentation.

*Grains de sable* est une recherche tant artistique que théorique toujours en mouvance sur la place du réel sur scène. J'ai la chance de pouvoir reprendre ce travail à Espace Libre en mars 2013 et je compte continuer cette exploration en ajoutant d'autres pistes tant au plan de la construction du texte, du jeu d'acteurs, que du dispositif scénique.

## APPENDICE A

### LES THÈMES DANS LE TEXTE *GRAINS DE SABLE*

Les thèmes dans le texte *Grains de sable*, tel que joué lors des la présentation du mémoire-  
création en décembre 2011.

1. Introduction
2. Afghanistan au début
3. Les femmes – le départ
4. La première fois
5. Les blessés
6. Les femmes seules
  - 6.5 Histoire de Couture
  - 6B Le tango
7. Les enfants
8. La politique
9. La communication
10. Vacances / Noël
11. Un peu d'humanité
12. Les femmes se protègent
13. Histoires de combat
14. Santé mentale
15. Le retour
16. Les jeunes
17. Les regrets

## BIBLIOGRAPHIE

### **Théâtre documentaire et esthétique théâtrale**

- Baudrillard, J. (1982). *A l'ombre des majorités silencieuses ou La fin du social ; suivi de L'extase du socialisme*. Paris: Denoël/Gonthier.
- Beaulne, M. (2004). *Le passeur d'âmes : genèse et métaphysique d'une écriture scénique : essai*. Montréal: Leméac.
- Ben-Zvi, L. (2006). Staging the Other Israel: The Documentary Theatre of Nola Chilton. *TDR The Drama Review*, 50(3), 42-55.
- Besson, J.-L. (2011). L'Instruction de Peter Weiss : un registre de voix. *Études théâtrales*, 51-52, 95-101.
- Bond, E. (1994). *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*. Paris: L'Arche.
- Bottoms, S. (2006). Putting the Document into Documentary: An Unwelcome Corrective? *TDR The Drama Review*, 50(3), 56-68.
- Brook, P. (1989). *The shifting point - forty years of theatrical exploration : 1946-1987*. London: Methuen.
- Chalaye, S. (2011). Qu'as tu fait de ton frère? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas. *Études théâtrales*, 51-52, 129-135.
- Danan, J. (2011). Témoins d'une présence. *Études théâtrales*, 51-52, 124-128.
- De Faramond, J. (2011). Rimini Protokoll ou la réinvention du quotidien. *Études théâtrales*, 50, 53-61.
- Delcuvellerie, J. (2011a). De l'usage du témoignage en scène. Entretien avec Fabien Dariel. *Études théâtrales*, 51-52, 56-64.
- Delcuvellerie, J. (2011b). Réel, fiction, hallucination : le combat avec l'ange. *Études théâtrales*, 50, 135-145.
- Depryck, T. (2011). Fragments à propos de l'écriture référentielle. *Études théâtrales*, 50, 78-82.
- Dussenne, F. (2011). Défense et illustration du drame. *Études théâtrales*, 50, 121-127.

- Favorini, A. (2009). History, Memory and Trauma in the documentary plays of Emily Mann. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 151-166). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Filewod, A. (2009). The documentary body: Theatre Workshop to Banner Theatre. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 55-73). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Filewod, A. D. (1987). *Collective encounters : documentary theatre in English Canada*. Toronto: University of Toronto Press.
- Forsyth, A. (2009). Performing Trauma: Race riots and beyond in the work of Anna Deveare Smith. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 140-150). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Forsyth, A. et Megson, C. (2009). *Get real : documentary theatre past and present*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Hammond, W.& Steward, D. (2008). *Verbatim verbatim : contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.
- Hesford, W. S. (2006). Staging Terror. *TDR The Drama Review*, 50(3), 29-41.
- Hesford, W. S. (2010). Staging Terror. Dans Martin, C. (éd.), *Dramaturgy of the real on the world stage* (p. 45-60). Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Highberg, N. When Heroes fall: Doug Wright's I am my own wife and the challenge to truth. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 167-178). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Irmer, T. (2006). A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. *TDR The Drama Review*, 50(3), 16-28.
- Ivernel, P. (2011). Survol historique. *Études théâtrales*, 50, 13-25.
- Jeffers, A. (2009). Looking for Esrafil: Witnessing 'Refugitive' bodies in I've got something to show you. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 91-106). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Kuntz, H. (2011). Événements à l'échelle du monde et petits faits vrais : deux modes d'ancrage dans le réel. *Études théâtrales*, 50, 62-70.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.



- Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Études théâtrales, Paris : Circé, Belfort.
- Malzacher, F. (2010). The scripted realities of Rimini Protokoll. Dans Martin, C. (éd.), *Dramaturgy of the real on the world stage* (p. 80-88). Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Mann, E. (2000). In Conversation. *Theatre Topics*, 10(1), 1-16.
- Martin, C. (2006). Bodies of Evidence. *TDR The Drama Review*, 50(3), 8-15.
- Martin, C. (2009). Living simulations: the use of media in documentary in the UK, Lebanon and Israel. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 74-90). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Martin, C. (2010). *Dramaturgy of the real on the world stage*. Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Megson, C. (2009) Half the picture: 'A certain frisson' at the Tricycle theatre. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 195-208). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Moguilevaskaia, T. (2011a). Les variables idéologiques du théâtre documentaire. De Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles. *Études théâtrales*, 50, 36-41.
- Moguilevaskaia, T. (2011b). Le témoignage comme dispositif de mise en doute. *Études théâtrales*, 51-52, 136-142.
- Naugrette, C. (2004). *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*. Belval: Circé.
- Naugrette, C. (2011). Une nouvelle dimension du cathartique. *Études théâtrales*, 51-52, 172-179.
- Paget, D. (2009). The 'Broken Tradition' of documentary theatre and its continued powers of endurance. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 224-138). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Pauls, A. (2010). Excerpts from the plays of Vivi Tellas. Kidnapping reality: an interview with Vivi Tellas. (S. J. Townsend, trad.). Dans Martin, C. (éd.), *Dramaturgy of the real on the world stage* (p. 246-258). Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Piemme, J.-M. (2011). Fiction toujours. *Études théâtrales*, 50, 88-96.
- Piret, P. (2011). Inactualité et théâtralité du témoignage. *Études théâtrales*, 51-52, 155-164.
- Pousseur, I. (2011). Notes sur la pièce *11 septembre 2001* de Michel Vinaver. *Études théâtrales*, 50, 109-113.

- Reinelt, J. (2006). Toward a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence. *TDR The Drama Review*, 50(3), 69-87.
- Reinelt, J. (2009). The promise of Documentary. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 6-23). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Reinelt, J. (2010). Toward a poetics of theatre and public events: in the case of Stephen Lawrence. Dans C. Martin (éd.), *Dramaturgy of the real on the world stage* (p. 27-44). Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Rivière, J.-L. (2011). Témoigner, de rien. *Études théâtrales*, 51-52, 151-154.
- Roussel, A. (2011). L'acteur comme document. *Études théâtrales*, 50, 128-132.
- Rykner, A. (2011). Théâtre-témoignage / Théâtre-testament. *Études théâtrales*, 51-52, 165-171.
- Sarrazac, J. P. (2002). *La parabole, ou, L'enfance du théâtre*. Belfort: Circé.
- Sarrazac, J.-P. (2011). Introduction. *Études théâtrales*, 51-52, 9-11.
- Smith, A. D. (1993). *Fires in the mirror : Crown Heights, Brooklyn, and other identities* (1st Anchor Books éd.). New York: Anchor Books/Doubleday.
- Sowinska, A. (2010). Reality from the bottom up: Documentary theatre in Poland. (B. Paloff, trad.). Dans Martin, C. (éd.), *Dramaturgy of the real on the world stage* (p. 72-79). Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Taft-Kaufman, J. (2000). How to tell a true war story: The dramaturgy and staging of narrative theatre. *Theatre Topics*, 10(1), 17-38.
- Upton, C.-A. (2009). The performance of truth and justice in Northern Ireland: the case of Bloody Sunday. Dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real : documentary theatre past and present* (p. 179-194). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Vinaver, M. (2011). Témoignage et action au théâtre. Entretien avec Arnaud Meunier et Simon Chemama. *Études théâtrales*, 51-52, 47-55
- Yersin, C. (2011). La parole de ceux qui ne l'ont pas. Entretien avec Marion Boudier. *Études théâtrales*, 51-52, 108-113.
- Zenker, K.-J. (2011). « What you see is what you see » Songe d'un théâtre documentaire constructiviste. *Études théâtrales*, 50, 29-35.
- Zenker, K.-J. (2008). Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire. Dans *Autour du Cinéma : Actes de la journée doctorale organisée par Lignes de fuite et l'école doctorale Langues, Lettres et Arts de l'Université de*

Provence. Consulté à l'adresse [http://www.lignes-de-fuite.net/rubrique.php3?id\\_rubrique=23](http://www.lignes-de-fuite.net/rubrique.php3?id_rubrique=23)

### Armée canadienne et Afghanistan

- Besnard, V. (2005). *Mise en images du conflit afghan : rôles et utilisations de la photographie dans la presse internationale*. Paris: L'Harmattan.
- Blatchford, C. (2007). *Fifteen days : stories of bravery, friendship, life and death from inside the new Canadian Army*. Toronto: Doubleday Canada.
- Canada. Parlement. Chambre des communes. Comité permanent de la défense nationale et Casson, R. (prés.). (2007). *Les Forces canadiennes en Afghanistan : rapport du Comité permanent de la défense nationale*. Ottawa: Comité permanent de la défense nationale.
- Centlivres, P., Fabre, D., Zonabend, F. & France. Mission du patrimoine ethnologique. (1999). *La fabrique des héros*. (C. Voisenat et E. Julien, éd.). Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- CIA. (2012). South Asia : Afghanistan. *The World Factbook*. Consulté à l'adresse <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/af.html>
- Corriveau, C. (2007). *Les épouses de l'armée - Nomad's land* [film]. Montréal: Office national du film du Canada.
- Côté, L., Blais, P., Blandford, M., Lapointe, P. & Productions Érézi Inc. (2006). *Opération retour Crash landing* [film]. Montréal: Érézi.
- CTV Timeline. (2005, 16 juillet). Canada's JTF-2 to hunt al Qaeda in Afghanistan. *Afghanistan: A timeline of Canadian involvement post 9/11*. Consulté par le site Web de CTV.ca : [http://www.ctv.ca/servlet/ArticleNews/story/CTVNews/20050716/afghan\\_jtf\\_050716/20050716/](http://www.ctv.ca/servlet/ArticleNews/story/CTVNews/20050716/afghan_jtf_050716/20050716/)
- CTV Timeline. (2005, 19 juillet). Canadian soldiers depart for Afghanistan. *Afghanistan: A timeline of Canadian involvement post 9/11*. Consulté par le site Web de CTV.ca : [http://www.ctv.ca/servlet/ArticleNews/story/CTVNews/20050719/afghan\\_depart\\_050719/20050719/](http://www.ctv.ca/servlet/ArticleNews/story/CTVNews/20050719/afghan_depart_050719/20050719/)
- Défense nationale, Gouvernement du Canada. (2012, 1 février). *Fiche technique : Statistiques sur les morts et les blessés des Forces canadiennes (Afghanistan)*. Ottawa, ON. Consulté par le site Web de Défense nationale et les Forces canadiennes : <http://www.forces.gc.ca/site/news-nouvelles/news-nouvelles-fra.asp?id=3695>
- Dombrowsky, P. et Piernas, S. (2005). *Géopolitique du nouvel Afghanistan*. Paris: Ellipses.

- Gouvernement du Canada. (2011, décembre). *L'engagement du Canada en Afghanistan - quatorzième et dernier rapport au Parlement*. Ottawa, ON. Consulté par le site Web L'engagement du Canada en Afghanistan : [http://www.afghanistan.gc.ca/canada-afghanistan/documents/r06\\_12/index.aspx?lang=fra&view=d](http://www.afghanistan.gc.ca/canada-afghanistan/documents/r06_12/index.aspx?lang=fra&view=d)
- Gouvernement du Canada. (2012, 12 mai). *Le PM confirme la fin définitive de la mission militaire du Canada en Afghanistan*. Consulté par le site Web L'engagement du Canada en Afghanistan : [http://www.afghanistan.gc.ca/canada-afghanistan/news-nouvelles/2012/2012\\_05\\_21a.aspx?lang=fra&view=d](http://www.afghanistan.gc.ca/canada-afghanistan/news-nouvelles/2012/2012_05_21a.aspx?lang=fra&view=d)
- Guilmain, C. (2011). *Le 22<sup>e</sup> Régiment en Afghanistan* [film]. Montréal : Office national du film du Canada.
- Laxer, J. (2008). *Mission of folly : Canada and Afghanistan*. Toronto: Between the Lines.
- Minois, G. (2005). *Le culte des grands hommes : des héros homériques au star system*. Paris: L. Audibert.
- O'Brien, T. (1973). *If I die in a combat zone box me up and ship me home*. New York: Delacorte Press.
- O'Brien, T. (1992). *À propos de courage*. (J.-Y. Prate, trad.). Paris: Plon.
- Patterson, K. et Warren, E. J. (2007). *Outside the wire : the war in Afghanistan in the words of its participants*. Toronto: Random House Canada.
- Petit, M. (2007). *Quand les cons sont braves : mon parcours dans l'Armée canadienne*. Montréal: VLB.
- Pierrebourg, F. d. (2010). *Martyrs d'une guerre perdue d'avance : le Canada en Afghanistan*. Montréal: Stanké.
- Préfontaine, A. (2005). *La fatigue de compassion chez les proches de militaires et d'anciens combattants en état de stress post-traumatique : difficultés vécues, impacts biopsychosociaux et adaptation à la maladie à long terme d'un être cher* (mémoire de maîtrise en communication). Université du Québec à Montréal.
- Sartori, M. (2004). *Stress post-traumatique et vide existentiel chez les militaires des forces canadiennes* (mémoire de maîtrise en intervention sociale). Université du Québec à Montréal.
- Stein, J. et Lang, E. (2007). *The unexpected war : Canada in Kandahar*. Toronto : Viking Canada.
- United Nations Development Programme. (2011). Afghanistan Country profile : Human development indicators. *International human development indicators*. Consulté à l'adresse <http://hdrstats.undp.org/en/countries/profiles/AFG.html>

- Valpy, M. (2008, 11 novembre). Warriors once more, we struggle with what it means. *The Globe and Mail*. Consulté à l'adresse  
<http://Forums.Army.ca/forums/index.php/topic,81230.0.html>
- Vance, J. F. (2006). *Mourir en héros : mémoire et mythe de la Première Guerre mondiale*. (P. R. Desrosiers, trad.). Outremont: Athéna éditions.
- Wiss, R. (2009). *FOB doc : a doctor on the front lines in Afghanistan : a war diary*. Vancouver : Douglas & McIntyre.
- Wright, W., Kaplan, S., Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery et Colorado State University-Pueblo. (2003). *The image of the hero in literature, media, and society : selected papers, 2004 conference, Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery*. Pueblo, Co.: The Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, Colorado State University-Pueblo.

#### Textes dramatiques et documentaires

- Bond, E. (1994). *Pièces de guerre*. (M. Vittoz, trad.). Paris: L'Arche.
- Demirski, P. (2010). Don't be surprised when they come to burn your house down. (P. Murawska, coll.). Dans Martin, C. (éd.), *Dramaturgy of the real on the world stage* (p. 195-245). Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Etchells, T. (2006). Instructions for Forgetting. *TDR The Drama Review*, 50(3), 108-130.
- Ezraty, I. & Rokem, F. (2006). The Trial of the Refuseniks. *TDR The Drama Review*, 50(3), 131-153.
- Gordon, A. (2010). Art, Life & Show-biz. Dans Martin, C. (éd.), *Dramaturgy of the real on the world stage* (p. 259-296). Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Hare, D. (2003). *The permanent way, or, La voie Anglaise*. London: Faber.
- Hare, D. (2004). *Stuff happens*. London ; New York: Faber and Faber.
- Kaufman, M. (2005). *Gross indecency* (1st electronic éd.). Alexandria, VA: Alexander Street Press.
- Kaufman, M. & Tectonic Theatre Project. (2001). *The Laramie project* (1st Vintage Books éd.). New York: Vintage Books.
- Khoury, E. & Mroué, R. (2006). Three Posters: Reflections on a Video/Performance. *TDR The Drama Review*, 50(3), 182-191
- Müller, Heiner. 1987. *La Bataille et autres textes*. Paris : Éditions de Minuit, 111p.
- Murphy, M. (2006). SIN (A Cardinal Deposed). *TDR The Drama Review*, 50(3), 154-181.

- Smith, A. D. (1993). *Fires in the mirror : Crown Heights, Brooklyn, and other identities* (1st Anchor Books éd.). New York: Anchor Books/Doubleday.
- Teatr Osmego Dnia. (2010). *The Files* (Teczki). (B. Johnston, trad.). Dans Martin, C. (éd.), *Dramaturgy of the real on the world stage* (p. 164-194). Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan.
- Weiss, P. (1966). *L'instruction : oratorio en onze chants*. (J. Baudrillard, trad.). Paris: Éditions du Seuil.
- Weiss, P. (1968). *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 leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*. (J. Baudrillard, trad.). Paris: Éditions du Seuil.