

FLORENCE FIX, CORINNE FRANÇOIS-DENÈVE & JULIA PESLIER

« MOI...
Je suis composé d'une rangée innombrable
des êtres...
Une foule, venant du cœur du temps...
Tous sont moi.
(Comme tout cela s'accorde avec mon
AUTOPORTRAIT)¹ »

L'autobiographique en scène

Jugé « impossible » par Patrice Pavis, peu goûté de la scène post-brechtienne, le théâtre autobiographique a pu être considéré comme l'héritage désormais encombrant de la coquetterie tapageuse d'un Sacha Guitry, et comme la simple exhibition médiatique et commerciale d'un spectaculaire surannée : le « moi » aujourd'hui s'épancherait ailleurs, sur les réseaux sociaux ou dans des biographies romancées, quand la belle impudeur d'un Philippe Caubère relèverait du *one man show*. Dans certains cas, le théâtre autobiographique apparaît comme la forme d'expression la plus facile et la plus obscène d'un.e artiste forcément narcissique. Il n'y aurait pas d'espace réflexif ou artistique, pas à proprement parler de représentation dans la présentation de soi, mais un désir capable de se montrer, sous des dehors parfois

¹ Tadeusz Kantor, « Qu'ils crèvent les artistes », *Pisma [Écrits]*, choix et rédaction : K. Pleśniarowicz, Wrocław, Zakład Narodowy Ossolińskich – Cracovie, Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor, Cricothèque, 2005, t. III, p. 20, traduit par Maja Saraczynska-Laroche.

volontairement peu reluisants. L'autoreprésentation a une histoire commerciale, c'est un fait, et s'explique également par les contraintes économiques du champ théâtral : monter un seul en scène « tiré d'une histoire vraie » est tout à la fois porteur et peu coûteux. Adapter pour la scène soit l'autobiographie d'un grand nom, soit l'histoire réelle d'un grand événement, narré à hauteur d'homme ou de femme, a pu être et peut être encore une façon de faire spectacle sans autre besoin de justifier plus avant la proposition dramaturgique. Les « autobiographies scéniques » ont en effet parfois été écrites pour d'autres supports que les planches (*Vous n'aurez pas ma haine*, seul en scène de Raphaël Personnaz, d'après le récit publié par Antoine Leiris) et ont bénéficié de la notoriété du texte originel, adapté avec ou sans la participation de l'auteur. De tels spectacles invitent à considérer l'apport spécifique du théâtre – n'est-ce que l'oralisation d'une parole, similaire à un livre audio, une mise en voix accentuant la portée émotionnelle du propos et impliquant une proximité physique avec le public ? Ils poussent plus simplement à se demander : – qui parle ? Quelle est la portée du pacte ici défini, est-il encore « autobiographique », quand ce n'est pas l'auteur du propos qui le tient sur le plateau ?

Devant la récente inflation des spectacles autobiographiques (les programmes du festival off d'Avignon en témoignent), le « vécuisme » a pu agacer la critique : « raconter sa vie au théâtre » délaisserait la tension agonistique et la construction dramatique au profit d'un débordement de soi. On ne sort pas des grilles de lecture sollicitant ou évaluant le degré de « sincérité » chez Wajdi Mouawad par exemple, lors même que l'autobiographique scénique pose d'emblée une forme d'artifice et un brouillage de la voix auctoriale, qu'elle soit déléguée à un acteur ou prise en charge par l'auteur-comédien comme c'est le cas de Philippe Caubère. Les seuls en scène flamboyants et délibérément « théâtraux » de ce dernier, troublent du reste le paradigme générique puisqu'ils portent le titre de « roman d'un acteur ». Ni roman d'un tricheur (Guitry, encore), ni théâtre d'un acteur, l'autobiographique au théâtre reste peut-être « impossible » du point de vue de sa définition et de sa délimitation : il invite à la prudence et à l'humilité, et surtout à se départir des

catégories qui enferment. Si les spectacles étudiés ici se réclament ouvertement d'une inspiration autobiographique, leurs auteurs et autrices ne cessent de dire également qu'ils n'ont pas voulu faire que cela, le matériau du moi étant toujours suspect de complaisance ou d'étroitesse de vue... Concentration sur soi qui peut d'ailleurs être assumée dans un geste à la fois intime et militant : *Time to tell*, seul en scène de Martin Palisse, montre le handicap à un public majoritairement valide, affirmant ne plus vouloir garder cachée la maladie génétique qui le touche, et exposer en outre ce qu'elle fait à sa pratique artistique de jongleur, dans une forme d'urgence de la confession ou de la révélation.

Or le retour du récit au théâtre d'une part et la multiplication des *one man* ou *woman shows* d'autre part nous invitent à considérer à nouveaux frais les procédés d'autofiguration et d'autofiction au théâtre. Pour ce qui est du récit, l'exploitation de la narration chez des auteurs comme Jon Fosse, Lars Norén, Rodrigo Garcia ou Pascal Rambert a inscrit de longue date déjà des effets de déflation du rythme et d'arrêt sur acteur ou actrice : chez Jean-Luc Lagarce, par exemple, les très longs monologues adressés ont familiarisé avec l'inutilité temporaire du dispositif scénique et les mises en scène depuis trente ans au moins ont fait grand usage de dispositifs d'énonciation frontale d'un « je » qui s'interroge, se remémore, s'analyse sans pour autant s'inscrire dans une relation d'aveu aux autres personnages ou de délibération quant à l'action à venir. Ces textes ouvrent à une analyse de soi du personnage qui n'est pas en lien avec le déclenchement ou la résolution de tensions et n'entend pas utiliser l'introspection comme une façon d'y répondre. Ces espaces parfois nettement insularisés par la mise en scène qui les travaille comme des arrêts sur image en insistant sur la vulnérabilité d'un corps d'acteur ou d'actrice placé seul face au public, en pleine lumière, participent de l'autobiographique théâtral. Il ne s'agit pas tant d'y chercher la vie de l'auteur, même s'il a pu être tentant de s'y essayer chez Koltès, Guibert ou Lagarce encore, que de constater l'incarnation d'un moi qui met en tension la notion de personnage.

En effet, le théâtre autobiographique, pour rester théâtre et se distinguer du seul en scène, relèverait de textes dans lesquels l'énonciation des propos

autobiographiques est déléguée à un tiers : on pourrait placer dans cette catégorie les adaptations à la scène de textes autobiographiques (lettres, journaux intimes, autofictions) par des praticien.ne.s n'en étant pas les auteurs ou autrices, mais également les mises en scène de projets autobiographiques propres à l'auteur ou l'autrice ou au metteur en scène ou à la metteuse en scène, joués toutefois par d'autres. Le premier cas serait celui d'un texte comme *Un sac de billes* de Joseph Joffo, adapté à la scène avec l'accord de l'auteur, matériau d'origine autobiographique travaillé comme document mémoriel par un collectif théâtral amplifiant la volonté de Joffo de transmission de l'histoire de la persécution nazie en France. Le second impliquerait des propositions aussi variées que *Le Ciel de Nantes* de Christophe Honoré qui distribue les rôles de ses proches et son propre rôle à des acteurs et actrices, des commandes ou des résidences comme celle à laquelle a répondu Édouard Louis, de la part de Milo Rau pour *The Interrogation*, le romancier ayant par ailleurs auparavant joué son propre rôle dans *Qui a tué mon père*, adapté à la scène par Thomas Ostermeier. Du point de vue du jeu, ce serait ce qui distinguerait un théâtre autobiographique d'un *one man* ou *woman show*, encore que les frontières, comme toutes les catégories esthétiques, ne soient énoncées que pour être malmenées et contredites par des propositions scéniques : le théâtre autobiographique, et l'on pourrait peut-être plus justement parler de « scène autobiographique », demande sous de multiples formes : « Qui suis-je ? Comment suis-je devenu soi ? Où veux-je en venir ?² ».

On propose ainsi de s'interroger sur les motivations et intentions de telles propositions plutôt que sur la catégorisation de leurs modalités scéniques : c'est la raison pour laquelle ce **Dossier critique** coordonné et présenté ici par Florence Fix et Corinne François-Denève accueille des entretiens avec des metteurs en scène qui nous ouvrent les portes de leur rapport à l'intime et à la scène. L'autobiographie s'offre, plus généralement qu'à une attente de récit de soi, à une demande de narrativité, de mise en mots de trajectoires personnelles dans notre environnement contemporain : on connaît le succès des

² Patrice Pavis, article « Théâtre autobiographique », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996 (1980), p. 362.

podcasts, des témoignages narrativisés, des restitutions de paroles qui mettent en voix une expérience. Les trajectoires singulières, sans prétendre à l'exemplarité, appellent l'empathie et une forme de reconnaissance à portée générale : comme les blogs et les groupes de discussion en ligne, les mises en scène du « moi » revendiquent leur capacité à faire connaître des minorités, des invisibilités comme cela est clairement le cas dans les représentations performatives de Rébecca Chaillon ou d'Angelica Liddell et dans le théâtre récent de Falk Richter, qui ne performe pas son propre moi. Ces formes réinventent la pulsion d'identification et de participation propre au spectacle vivant.

L'autobiographique prétend user d'une langue dénuée d'artifices, crue, directe, sans le filtre de quelque littéarité, et de ce fait « authentique », non en termes de contenu (réécritures, fabulations, inventions ne sont pas bannies, tant s'en faut) qu'en termes d'énonciation. Une filiation existe avec le théâtre-narration et l'on pense notamment au théâtre italien de collectage lors de conflits sociaux ou à la mémoire d'événements historiques marquants chez Marco Baliani par exemple, dont la pièce *Corps d'État*, porte le sous-titre *Une génération divisée (Corpo di stato. Il delitto Moro : una generazione divisa)*. Il s'agit autant de soi que du décès d'Aldo Moro, que de ce que cet événement fut pour une génération : ce n'est pas du théâtre historique ni du théâtre documentaire mais du théâtre à teneur biographique en ce qu'il traite du fait politique comme d'une commotion médiatique, culturelle, collective et personnelle. L'autobiographique en scène peut, et est souvent récemment, aventure à plusieurs, autobiographie générationnelle ou artistique chez Christophe Honoré (*Le Ciel de Nantes*) ou épopée nostalgique chez Olivier Py (*Ma jeunesse exaltée*), sollicitant la mémoire des spectateurs et spectatrices, invitant à considérer un lieu, une période, un groupe et non un être isolé qui se confierait en public. Le retour à l'art du conteur que convoquaient déjà des pièces sur l'histoire collective abordée par l'entrée d'un souvenir personnel, comme le service militaire dans *Comment j'ai mangé du chien* de Grichkovets, délaisse peut-être l'intime en soi (et donc l'introspection) pour rejoindre le général, ou l'unanime – partir de l'intime de soi pour aller vers l'intime de tous et toutes.

Dans les théâtres privés comme dans les théâtres publics, avec des moyens de production et de diffusion extrêmement différents, les « autobiographies scéniques » abondent et ce dossier entend, par l'étude de quelques cas récents, dégager leurs spécificités. On peut y voir un effet plus général d'un champ littéraire (romanesque français notamment) et artistique (cinéma, cirque par exemple), qui tend à mettre en avant des histoires « vraies », vécues, voire fétichisées comme détentrices d'une vérité incontestable (comprise comme une sincérité du propos et une authenticité du geste, ce qui en langage théâtral implique une justesse du jeu, ou une mimésis encore plus travaillée) pour un public qui en serait lui-même extrêmement friand. Les récits de soi encouragés par la performance (on pense à Marina Abramovic avec *The Life and Death of Marina Abramovic* ou à Sophie Calle avec *Histoires vraies* ou *Solo show*) ont inscrit dans le paysage culturel ces prises de risque et ces expositions de corps, amplement commentées (Sophie Calle affirme garder le contrôle du processus artistique et ne jamais se mettre en danger comme a pu le faire Pippa Bacca qui, elle, en est morte). Le corps impliqué et impliquant solliciterait un public éventuellement attiré par une figure aimée, ou détestée, qui parlerait d'elle – comme sur un plateau de télévision, à l'affût de la « découverte » et de la personne sous le masque de l'acteur, et bien entendu déjouerait les attentes et représentations. L'autobiographique joue aussi des représentations et des mythologies du jeu et de l'acteur-actrice qui subsistent. Tous les spectacles de soi n'émanent pas d'acteurs célèbres³ ni même « confirmés » : le seul en scène est d'ailleurs souvent la première expérience d'aspirants comédiens, notamment dans le registre de l'humour, ou de l'intime. Néanmoins l'opinion courante selon laquelle les plateaux de théâtre seraient plus artistiques, plus légitimes

³ Dans ce cas, le public n'irait plus seulement voir tel grand acteur ou telle grande actrice dans un rôle, mais bien dans son « propre rôle », se nourrissant de sa propre histoire et en offrant le dévoilement, et d'ailleurs souvent aussi le commentaire. Force est de constater néanmoins que les spectacles récents étudiés ici émanent de l'autobiographie d'un metteur en scène ou d'une metteuse en scène, non d'un.e comédien.ne ; les acteurs et actrices auraient tendance à « parler à travers » une autre figure : ainsi des spectacles sur Marilyn Monroe par exemple, qui permettent à des comédiennes d'interroger leur propre parcours de femme et d'actrice.

pour l'exposition d'une parole qui se veut sincère tout en mobilisant le dispositif illusionniste du théâtre peut être abordée du point de vue du comédien ou de la comédienne : la notion de « légitimité » est en effet plus souvent convoquée dans les entretiens que nous publions ici que celle de « vérité » ou de « véracité ». L'autobiographique, quand il est spectacularisé, bouscule nécessairement une éthique et une pratique de jeu.

Le propos de ces autobiographies scéniques est délibérément égotiste et spéculaire (portant à l'occasion sur le métier d'acteur, sur les déboires d'une trajectoire, sur les souvenirs de travail et les rencontres de scène), et même quand il rejoint une plus grande histoire, culturelle et sociale, il le fait clairement à l'aune d'un corps situé, subjectif, partial.

Les questions autour des « autobiographies scéniques » sont donc nombreuses et plutôt que de les catégoriser à tout prix, nous proposons de considérer leur matériau et son inscription dans le temps : que fait le théâtre du temps long de la chronique ? Comment signifie-t-il et incarne-t-il le temps qui passe ? Il s'agit également d'aborder le jeu avec et de soi : comment joue-t-on un texte autobiographique et qu'en est-il de la présence, au sein de la représentation, matérielle (dans le cas d'un performeur ou d'une performeuse de son propre texte) ou spectrale du « moi » (dans le cas d'un auteur ou d'une autrice du texte présent.e sur écran comme pour Édouard Louis, ou de toute façon « présent » dans l'esprit du public et du comédien ou de la comédienne chargé d'endosser le « rôle ») ? En somme, que fait l'autobiographique au théâtre ? La question doit être comprise également en : comment y trouve-t-il sa place, étant donné que certaines propositions émanent d'artistes travaillant d'autres médias (comme Christophe Honoré, cinéaste), de metteurs en scène n'ayant jamais auparavant travaillé explicitement ce matériau personnel (y faudrait-il une certaine maturité et une valeur quasi testamentaire en sus de testimoniale ?).

Si Patrice Pavis considérait que parler de soi au théâtre était une impossibilité, force est de constater que cela est devenu plus que possible et même désiré. L'autobiographique au théâtre vient faire s'effondrer un autre « mur » dans ce qui serait le post-postdramatique ; il permet sans doute de retravailler

le concept même de théâtre, ou de performance, permettant de parler de soi, comme un autre, dans un spectacle qui déjoue les catégories.

L'Ukraine et les scènes théâtrales post 24 février 2022 [Coup de projecteur]

Le jeudi 24 février 2022, la Russie déclare la guerre à l'Ukraine, dans la nuit encore jeune. Anonymes, artistes, écrivain.es, personnes publiques et politiques ont témoigné de leur veille ou réveil dans ce matin sans retour. Dans *Il est 15h30 et nous sommes toujours vivants. Kiev – Journal de guerre*, Evguenia Belorusets écrit :

Aujourd'hui je me suis réveillée de bonne heure et j'ai découvert sur mon téléphone portable la trace de huit appels manqués. C'étaient mes parents et des amis. J'ai d'abord pensé qu'il était arrivé quelque chose à ma famille et que mes amis tentaient de me joindre après avoir été alertés par mes parents pour une raison ou une autre. Puis mon imagination est partie dans une autre direction et j'ai pensé à un accident, à un danger imminent au centre de Kiev, par exemple – bref : le genre de choses pour lesquelles on prévient ses proches. Une froide inquiétude s'est emparée de moi. J'ai appelé ma cousine, parce que sa belle voix courageuse et rationnelle a toujours sur moi un effet tranquilisant. Ella a juste dit : Kiev a été bombardée. Une guerre a éclaté⁴.

Elle place, en exergue de ce « Jour 1. Jeudi 24 février 2022. Le début » la photo d'un homme emmenant son enfant dans un abri. Une valise à la main, il le tient dans ses bras, emmitouflé dans son écharpe et un manteau chaud à capuche. La rue est déserte.

Luba Yajymtchouk raconte comment le réveil de cet instant-là est devenu le paradigme de tous les réveils dans son texte « Maison mon amour » (*Hommage à l'Ukraine*, Stock, 2022), continuant la geste collective, polyphonique de ce moment de l'histoire. Elle écrit : « À 5 heures du matin, l'heure à laquelle tu as pris l'habitude de te réveiller, puisque c'est à cette heure-là

⁴ Evguenia BELORUSETS, *Il est 15h30 et nous sommes toujours vivants. Kiev – Journal de guerre*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, avec la collaboration de Françoise Mancip-Renaude, Christian Bourgois Éditeur, 2022.

que l'armée russe bombarde ta ville, ta maison se réduit à ton corps. Mais vers midi, ta maison peut s'étendre jusqu'au couloir.⁵ »

On en a tant écouté, entendu, lu, vu, depuis, de ces récits en paroles et en images, nombreux, poignants, sidérés, terribles, lucides, répétés invariablement ou précisés de nouveaux détails...

Face à la guerre, tant de choses se reconfigurent, s'éclairent crûment, différemment, à un rythme soutenu, imprévisible. Des langues sont choisies, se renforcent, se déploient, s'ouvrent et se font créatives ; on tourne le dos à d'autres, sciemment, violemment, de façon parfois irrémédiable. Des familles se séparent et ne se retrouvent plus, ni dans les lieux, ni dans les liens, ni dans les langues. Des amitiés se brisent, d'autres se forgent. L'ensemble du tissu de la société est bouleversé, désorganisé, réorganisé au jour le jour, en surface et en profondeur. Des métiers que l'on ne retrouve plus, dont on n'a plus la nécessité, qui ne font plus autant sens, d'autres qui s'inventent, s'apprennent, se transmettent, deviennent évidents, urgents. Les tracés sur les cartes des manuels scolaires sont en suspens. Chacun.e est touché.e, de près, de loin, de près et de loin. Il faut du temps pour en prendre la mesure. Et le temps vient à manquer, dans l'urgence de tout.

Les questions, elles, affluent.

Le monde théâtral en fait l'épreuve⁶. À toutes ses échelles : technicien.ne.s et artistes mobilisé.es, engagé.es, sur le front, prisonniers, blessés ou tués, volontaires, déplacé.es, exilé.es. Structures réaffectées à d'autres missions, transformées en abri, caves devenant théâtres le temps d'une alerte. Théâtres bombardés, tel celui de Marioupol, le 16 mars 2022, terrible symbole aux pieds duquel on pouvait pourtant lire ce jour là le mot « д е т и » [*enfants*]

⁵ Luba YAKYMTCHOUK, « Maison mon amour », Dans *Hommage à l'Ukraine*, sous la direction d'Yryna Dmytrychyn et Emmanuel Ruben, Stock, « La cosmopolite », 2022, p. 23.

⁶ Hanna Vesolovska, « Le théâtre va à la guerre », *The Ukrainien Week*, le 30 novembre 2022 (URL : <https://tyzhden.fr/le-theatre-ukrainien-pendant-la-guerre/>).

écrit en russe en lettres immenses sur le sol pour prévenir les pilotes de chasse russes, mais il y en a eu bien d'autres jusqu'au théâtre municipal de Tchernihiv, objet d'un bombardement de missile le 21 août 2023⁷. Création à l'arrêt ou suspendue⁸, édition théâtrale également affectée, et ce bien au-delà des épisodes de pénurie de papier qui se sont ajoutés. Traduction intensive, mais privilégiant sans doute certaines formes d'écriture et d'œuvres plutôt que d'autres, plutôt que toutes, le temps « réel » ou immédiat plutôt que l'entière de la littérature ukrainienne et ses textes classiques et trop souvent minorés, relégués, au XX^e siècle, par la culture dominante soviétique.

Et le théâtre se fait chambre d'échos de la vie, des pensées, du quotidien⁹. De la colère, de la détresse, du courage. Il répond des morts encore. Il prend tout son sens, politique, parégorique, solidaire. **Marie-Christine Autant-Mathieu** le souligne ici : « le théâtre est devenu une arme de dénonciation des atrocités, un moyen de témoigner, de protester, de se souvenir. Il cimenter la communauté, devient nécessaire à la survie physique et civique. » Il vient aussi *riposter*, pour reprendre le terme fort de la dramaturge Neda Nejdana par lequel le carnet création s'ouvre. Il gagne en visibilité sur les scènes internationales, déplace le front.

⁷ Au 30 août 2023, l'Unesco recense au moins 285 sites endommagés depuis le 24 février 2022, incluant des édifices religieux, des musées, des immeubles historiques et culturels, des monuments, bibliothèques et centre d'archives (URL : <https://www.unesco.org/fr/articles/sites-culturels-endommages-en-ukraine-confirmez-par-lunesco>). Au 25 décembre 2022, la Fondation Culturelle Ukrainienne décomptait déjà 18 théâtres et salles de spectacles endommagés (URL : « Because of russian aggression, 1189 objects of cultural infrastructure were damaged in Ukraine » [archive], Ministry of Culture of Ukraine, le 5 janvier 2023).

⁸ Ainsi dans l'épisode « Oksana Leuta et Pavlo Yurov, une année de guerre et de théâtre en Ukraine » de l'émission *Tous en scène* (France Culture, diff. Le 13 mai 2023), Oksana Leuta raconte comment elle cesse de faire du théâtre pendant un an (URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/tous-en-scene/oksana-leuta-une-annee-de-guerre-et-de-theatre-en-ukraine-1848850>).

⁹ Voir par exemple : *Silence, silence, silence, Please*, dirigée par Pavlo Yurov, metteur en scène et soldat (URL : <https://www.tndm.pt/pt/odisseianacional/pecas/silence-silence-silence-please/>).

Pour beaucoup, les écritures du réel reviennent en force, chroniques, journaux, notations, documentaires, lectures-témoignages et lectures-performances documentées des vies quotidiennes, récits d'observations et journaux de bord¹⁰. La fiction recule – car comment écrire dans le genre romanesque et dans le champ de l'imaginaire, observe Andreï Kourkov, quand l'appel du réel est si sidérant, quand la réalité surpasse quotidiennement l'imagination. « Les Ukrainiens ne lisent plus que de la littérature de guerre », commente-t-il sobrement, en juin 2023, au journaliste du *Temps* à l'occasion de la traduction française de son *Journal d'une invasion*¹¹, lui qui a connu une mise à l'arrêt de son écriture d'invention depuis le déclenchement de la guerre et a choisi d'écrire dans une autre langue que sa langue maternelle afin que son œuvre vive en traduction.

Et pourtant, si soudain que ce 24 février 2022 a paru dans le récit médiatique, la littérature ukrainienne et les écritures dramatiques répondaient déjà et donnaient à lire par cette guerre comme un horizon annoncé. Par effet de distorsion et de méconnaissance on croit même souvent lire des œuvres écrites avant 2022 comme des pièces toutes récentes et écrites après-coup. Car en amont du 24 février 2022, il y a 2014 et l'Euromaïdan, l'annexion de la Crimée, l'invasion du Donbass. Et c'est déjà la guerre, à divers titres.

De façon exceptionnelle pour ce **Coup de projecteur sur l'Ukraine et les scènes théâtrales post 24 février 2022** le **Carnet de la création**

¹⁰ Organisé du 13 au 18 novembre à l'Université Paris 8, le colloque « Informer, raconter, résister : narrations et régime de vérité en situation de guerre » en soutien à l'Ukraine, proposera assurément de revenir sur ce retour du documentaire, lui qui associe notamment des « collègues de l'université Mohyla de Kyiv et de collègues enseignants-chercheurs accueillis à Paris 8 dans le cadre du programme PAUSE et de ces collègues de sciences humaines qui se transforment en journalistes, vont sur le front et produisent non seulement des tribunes mais aussi des podcasts réguliers, offrant un regard différemment informé ». [Source : appel en ligne de la manifestation]

¹¹ Entretien avec Andreï Kourkov, *Le Temps*, le 22 mars 2023 (URL : <https://www.letemps.ch/culture/andrei-kourkov-ukrainiens-ne-lisent-plus-litterature-guerre>).

et **celui des spectacles et des professionnel-les** se rassemblent pour faire place aux dramaturgies contemporaines venues d'Ukraine, et notamment celles de deux metteuses en scène. **Neda Nejdana**, **Natalka Vorobyt** nous font l'honneur et la confiance de nous transmettre leurs textes dramatiques *Riposte* et *Sacha, sors les poubelles*, qui rendent compte à leur manière de cette temporalité du basculement, entre 2014 et 2023. On y observe combien la mort est au cœur de l'écriture dramatique, combien celles et ceux qui continuent de vivre ont voix au chapitre et participent de tous les fronts.

À leurs côtés, leurs traductrices respectives, **Victoire Feuillebois** et **Kateryna Tarasiuk** d'une part, et **Iryna Dmytrychyn** d'autre part (elle qui a activement œuvré pour faire entendre en langue française les voix ukrainiennes) ont veillé à rendre leur langue si contemporaine, aux prises avec le réel, avec la plus grande justesse possible. Maison d'édition unique dans son implication à publier le théâtre d'Europe de l'Est en langue française et une des rares à publier la littérature d'Ukraine (dont les œuvres de Neda Nejdana et de Natalka Vorobyt)¹², **L'Espace d'un instant** et son directeur, **Dominique Dolmieu**, ont également répondu présent à notre appel. Codirecteur avec Neda Nejdana de l'Anthologie *De Tchernobyl à la Crimée*.

¹² Pour la littérature générale, fiction et non fiction, outre les éditions Liana Levy pour l'œuvre de Andreï Kourkov, on peut citer les éditions Noir sur blanc et *L'Internat* de Serhiy Jadan (2022, Prix Hannah Arendt pour la pensée politique), qui nous emmène dans le Donbass, en janvier 2015, après son autre livre *La Route du Donbass* (2013), le *Journal d'une invasion* d'Andreï Kourkov (2023), le *Lexique de mes villes intimes* (2021) de Yuri Andrukhovych, la réédition des magnifiques *Chevaux de feu* (1911) de Mykhaïlo Kotsioubynsky qui avait inspiré le film du même nom de Sergueï Paradjanov. La collection « Présence ukrainienne » dirigée par Iaroslav Lebedynsky et Iryna Dmytrychyn, chez l'Harmattan est centrale aussi pour lire sur l'Ukraine et mieux comprendre son histoire, sa littérature, ses vies (URL : <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=collection&no=208>). Pour les essais, voir encore les travaux récents de Anna Colin Lebedev (*Jamais frères ? Ukraine et Russie : une tragédie postsoviétique*, Seuil, 2022), d'Alexandra Goujon (*L'Ukraine, de l'indépendance à la guerre*, Le Cavalier Bleu, 2021), de Timothy Synder (*Terre de sang*, Gallimard, 2012 ; *La Reconstruction des nations*, Gallimard, 2017), de Svetlana Alexievitch (*Œuvres*, Actes Sud, 2015), de Galia Ackerman (*Traverser l'Ukraine*, Premier parallèle, 2016), de l'historienne Françoise Thom, parmi d'autres encore.

Panorama des écritures théâtrales contemporaines d'Ukraine (2022)¹³, il s'entretient ici avec **Catherine Mazellier-Lajarrige** et revient sur la recherche de textes dramatiques venus d'Ukraine et l'histoire éditoriale que cela a été, là où il y avait si peu de passerelles, de connaissances du répertoire déjà construites au niveau européen des autrices et auteurs à traduire.

Et c'est d'ailleurs frappant : que l'on connaisse finalement si mal cette littérature et cette culture pourtant anciennes, que l'on peine à citer des auteurs et autrices ukrainiennes ou à les reconnaître comme tel.les et ce bien que le travail de traduction, de lectures et de mise en scènes, de circulation avec la France se soit intensifié depuis 2014 – on peut citer ici l'action du réseau Eurodram (Réseau Européen de Traduction théâtrale) et la plateforme Ukrainian Drama Translations, qui répertorient les pièces déjà traduites¹⁴. Pour porter ces voix ukrainiennes, **Marie-Christine Autant-Mathieu** nous emmène dans la lecture des œuvres de Natalka Vorobjyt. **Erica Faccioli** dialogue avec **Nelli Kerniienko** de l'importance de la figure de Les Kourbas, metteur en scène, acteur et pédagogue avant-gardiste ukrainien, figure

¹³ Voir la recension de l'ouvrage par Patrick Gay Bellile, *Le Matricule des Anges*, n° 207, octobre 2019 (URL : https://lmda.net/2019-10-mat20705-de_tchernobyl_a_la_crimee_-_panorama_des_ecritures_theatrales_contemporaines_d_ukraine).

¹⁴ Voir respectivement les sites d'Eurodram (URL : <http://eurodram.fr/>) et de Ukrainian Drama Translations (URL : <https://ukrdrama.ui.org.ua/en>), qui permet de contacter directement les traductrices et traducteurs et d'accéder au répertoire déjà traduit. Pour la langue anglaise, on peut saluer le travail remarquable de John Freedman et le grand nombre de pièces traduites et rendues disponibles depuis 2022 (URL : <https://ukrdrama.ui.org.ua/en/translator/john-freedman>). La page d'Eurodram « Solidarität mit der Ukraine » [Solidarité avec l'Ukraine], donne accès à une liste de pièces dont il est possible de demander le téléchargement (URL : <https://eurodram.wordpress.com/2022/03/02/solidaritat-mit-der-ukraine/>). Les revues n'ont pas été en reste, à commencer par l'*Avant scène Théâtre* (*Les Géants de la montagne*. D'après Luigi Pirandello/ *Danse macabre*, n° 1537, 2023), qui présente le travail de Lucie Berelowitsch et du Dakh Theatre au Préau. La veille menée par la revue *En attendant Nadeau* (rubrique « Le monde contemporain », dossier « Ukraine ») recense un grand nombre de publications actualisées (URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/tag/ukraine/>) et souligne tout particulièrement la place des revues (URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/04/06/choix-revues-24/>).

marquante aux côtés de Vsevolod Meyerhold et d'Evgueni Vakhtangov. Elle revient sur la genèse du Centre National des Arts du Théâtre Les Kourbas qu'elle a fondé en 1989 avec Les Taniouk, mettant l'accent sur l'innovation et l'expérimentation dans les arts scéniques, dans la théorie comme dans la pratique. **Svetlana Gofman** analyse les relations qui se sont bouleversées, tendues, compliquées au sein et autour du Teatr.doc dans ce temps de l'après 24 février 2022, du temps de la formation et du transfert d'expériences entre artistes russes et ukrainien.nes à celui de la séparation où leurs récits, leurs problématiques et leurs dire respectifs se démarquent, ne se rejoignent plus même dans la langue. Dans les dernières pages du **Carnet photographique**, **Sergii Poloushkin** nous fait découvrir *Otvetka@ua (Riposte)* de Neda Nejdana, dans la mise en scène de **Bogdan Tcherniavskiy**, au Gogol Theatre of Musical Drama (à Poltava), avec l'actrice Olga Tcherniavska, ainsi qu'au Zaporizhia Municipal théâtre-laboratoire avec Anna Mironova.

Tout au long de l'année 2024, ces œuvres poursuivront leur chemin, de l'édition à la mise en scène. On leur souhaite d'être jouées et rejouées, entendues et de rencontrer leur public.

Ce **Coup de projecteur** a été un travail tout particulièrement collectif, accompagné attentivement par Jasmine Jacq qui n'a pas encore été citée ici. Que toutes et tous soit très chaleureusement remerciés pour leur attention, leur disponibilité sans faille, qui en ont rendu la réalisation possible.

Note de la rédaction : Lecteurs et lectrices de ce numéro pourront remarquer des différences dans les modes de transcription du russe et de l'ukrainien utilisés au sein du présent numéro, laissés à la discrétion des auteurs et des autrices.