



HAL
open science

A Falta que nos move (Le manque qui nous meut) : création documentaire de Christiane Jatahy.

Marine Deregnoncourt

► **To cite this version:**

Marine Deregnoncourt. A Falta que nos move (Le manque qui nous meut) : création documentaire de Christiane Jatahy.. Quand les femmes filment : le documentaire dans la péninsule ibérique et dans le continent latino-américain, Sonia Kerfa, Dario Marchiori et Angélica Mateus, Oct 2019, Lyon, France. pp.439-449. halshs-02896874

HAL Id: halshs-02896874

<https://shs.hal.science/halshs-02896874>

Submitted on 10 Jul 2020

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

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

A Falta que nos move (Le manque qui nous meut) :

création documentaire de Christiane Jatahy

DEREGNONCOURT Marine

Doctorante à l'Université du Luxembourg,

En cotutelle avec l'Université de Lorraine (Metz)

Résumé

Cet article s'intéresse à la création *A Falta que nos move (Le manque qui nous meut)* de Christiane Jatahy. Depuis 2002, les créations hybrides de cette autrice, metteuse en scène et cinéaste carioca se situent sur une « ligne ténue entre réalité et fiction »¹. En 2005, *A Falta que nos move* est tout d'abord une création scénique qui est, durant trois ans, présentée dans de nombreux festivals brésiliens et européens. Ensuite, en 2008, *A Falta que nos move* devient un long métrage documenté tourné en treize heures au sein duquel l'entre-deux théâtre / cinéma génère une tension radicale entre la réalité et la fiction. Cette expérience filmique se situe à la frontière avec la télé-réalité : cinq amis acteurs trentenaires brésiliens se réunissent la veille de Noël. Chacun a grandi sous la dictature militaire, façonné par les produits culturels américains. Ils attendent un invité et s'adressent continuellement au public. Comment Christiane Jatahy procède-t-elle ? Quelle est sa manière de travailler avec les acteurs pour en arriver à brouiller les rapports entre les personnes physiques et les personnages fictifs ? Comment un vrai parti pris esthétique et dramaturgique apparaît-il ? Comment le cinéma influence-t-il le théâtre et *vice versa* ? C'est précisément à toutes ces questions que nous entendons répondre par le biais de cet article.

¹ Propos de Christiane Jatahy, traduits par Christophe Bident et Guillaume Pinçon. Christophe Triau, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, Paris, Publie.net, 2016, p. 81.

Introduction

Christiane Jatahy est une autrice, dramaturge, réalisatrice, cinéaste et metteuse en scène brésilienne, à la tête d'une compagnie : *Vértice de teatro (Sommet du théâtre)*. Ses influences sont dues à :

- José Sanchis Sinisterra, rencontré lors de *workshops* et dont elle met en scène *El lector por horas*² ;
- Sergi Belbel, dramaturge duquel elle montera *Caresses*, spectacle au cours duquel le public fait office de caméra³ ;
- Anne Bogart et ses *viewpoints*, création scénique d'improvisations collectives,
- John Cassavetes, réalisateur qui vient du monde théâtral ;
- Michael Haneke, metteur en scène de théâtre et de cinéma ;
- Angelica Liddell pour la performance ;
- Ingmar Bergman pour la structure de ses œuvres et sa manière de façonner ses personnages.

Depuis 2002, les œuvres polymorphes de cette artiste « se créent à la frontière de tous les arts, dessinant de vertigineuses mises en abyme entre réalité et fiction »⁴. Ces deux termes se révèlent comme un avers et un revers l'un de l'autre et sont comme deux utopies réciproques en constant dialogue, sans pour autant renforcer un pôle vis-à-vis de l'autre. Christiane Jatahy allie ces deux notions dans le jeu, dans un *entre-deux* où l'un renvoie à l'autre et où l'un nourrit l'autre. *A Falta que nos move (Le manque qui nous meut)* est le premier long métrage de Christiane Jatahy tourné en treize heures de temps. Il suit *Conjugado (Studio)* création qui date de 2004 et qui constitue le premier volet d'une trilogie intitulée *Une chaise pour la solitude, deux pour le dialogue et trois pour la société*. *A Falta que nos move* correspond à *deux pour le dialogue*. L'artiste carioca travaille avec un matériau personnel qui la concerne autant que les acteurs. C'est un spectacle dans lequel la performance est imbriquée dans le travail théâtral car les acteurs s'appellent par leurs vrais prénoms et intègrent à la fois leur vécu personnel et celui de Christiane Jatahy elle-même, bien qu'il soit fictionnalisé. Il est en effet question de l'absence et du manque au sein des familles et au sens

² Brigitte Salino, « Christiane Jatahy, le théâtre et son trouble », *Le Monde*, 7 octobre 2016.

³ *Idem*.

⁴ Marcus Borja, « Entretien avec Christiane Jatahy. Renoir. De nouveaux territoires de création », *24 images*, n°182, Mai - Juillet 2017, p. 28.

poétique de l'absence d'un pays. Comment gérer l'absence ? Comment écrire et comment penser son époque ? *A Falta que nos move* traverse la ligne politique et personnelle, même si cette création peut de prime abord paraître apolitique. Nous allons nous y intéresser sans plus tarder avant de nous focaliser sur le jeu d'acteur et sur la démarche artistique de Christiane Jatahy.

1. *A Falta que nos move (Le manque qui nous meut) : de la pièce au film*

Inspiré par John Cassavetes et *La fête des familles*⁵, *A Falta que nos move* se passe à la veille de Noël. Ce sont cinq acteurs/-trices qui semblent attendre l'arrivée, non pas de Godot mais d'un autre acteur pour débiter l'action dramatique. Ce manque, cette absence, ces dialogues fragmentés et « improvisés » sont échangés entre les acteurs/-trices sur scène. Hormis les interactions directes, les acteurs s'adressent aussi aux spectateurs pour leur expliquer la situation embarrassante dans laquelle ils se trouvent et leur demandent d'être compréhensifs. L'action dramatique tourne autour d'un dîner, organisé de manière réaliste. Ce repas ne peut se dérouler sans l'arrivée de l'acteur tant attendu. C'est ainsi qu'apparaissent des jeux d'affects et de tensions interpersonnelles dans les rapports qu'entretiennent les acteurs, lesquels s'appellent par leurs vrais prénoms. Le public peut alors se rendre compte que cette situation est vraisemblablement la fiction même. Cette fiction devient dès lors un espace limitrophe entre l'art et la vie, entre le témoignage personnel et l'histoire politique, entre la personne et le personnage. Le film, quant à lui, s'apparente à un tournage d'un film de fiction. Il y a donc un fort aspect documentaire, lequel n'est pas étonnant quand l'on sait que la première formation de Christiane Jatahy est le journalisme. Elle suit ultérieurement des études de philosophie, de littérature et de cinéma mais sa première formation est bel et bien le journalisme.

Dans *L'Avenir du drame*, selon Jean-Pierre Sarrazac, dont Catherine Naugrette reprend les propos, il existe différentes voies qui se dessinent dans le paysage du théâtre contemporain⁶. Outre la voie musicale et poétique et la voie de la réécriture, il y a le « geste rhapsodique ». Jean-Pierre Sarrazac considère ce « geste

⁵ Propos de Christiane Jatahy.

Caroline Broué, « Christiane Jatahy : "Je suis une auteure qui parle à travers le théâtre" », <https://www.franceculture.fr/emissions/invite-culture-de-la-matinale/christiane-jatahy-je-suis-une-auteure-qui-parle-travers-le> (page consultée le 6 mars 2020).

⁶ Catherine Naugrette, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=131> (page consultée le 6 mars 2020).

rhapsodique » comme définitoire du théâtre contemporain⁷. Ce processus est transversal et désigne des gestes d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiéçage et la choralité. Ce procédé concerne des pièces davantage épiques, qui renvoient à un autre réalisme et ce, dans des textes résolument non-aristotéliens. Tel est le cas du théâtre documentaire, post-brehtien ou post-piscatorien né en Russie au début du XX^e siècle et fondé sur l'assemblage hybride de fiction et de non-fiction.

A Falta que nos move s'inscrit dans cette voie singulière. En effet, cette création est tout d'abord une pièce (2005) et ensuite un film (2008). La projection sur scène se doit de correspondre à la dramaturgie. Le manque dont il est question crée une relation avec le public. Tandis qu'une partie du public est consciente qu'il s'agit d'un code théâtral et que tout cela fait partie de la pièce, l'autre partie du public se demande quand la pièce va réellement commencer. Pour pouvoir donner l'impression que ce jeu scénique se produit uniquement à ce moment-là et que ce n'est donc pas de l'improvisation, il leur a fallu – à Christiane Jatahy et à ses acteurs - beaucoup travailler pour trouver cet endroit de jeu et pour qu'il ait l'air réel. Au fur et à mesure de l'élaboration du travail, Christiane Jatahy s'est rendu compte que ce jeu se rapprochait fortement du cinéma. Tout paraît dès lors « confus », « douteux » et « décousu », mais de manière tout à fait consciente, notamment lors de « la phase de travail sur le plateau »⁸.

Comment, avec les mêmes acteurs, provoquer chez le spectateur de cinéma le risque du temps présent corrélié au théâtre ? En regard du cinéma qui se situe dans le passé, le théâtre se passe au présent. Les modalités temporelles se voient ainsi inversées. De nombreuses répétitions ont été nécessaires et requises pour faire le film, lequel comptabilise treize heures de tournage en continu, sans coupe et sans deuxième prise durant la nuit du 24 au 25 décembre 2007. Telle une télé-réalité, au sein d'un décor unique où il s'agit de suivre différents scénarii, il y a trois caméras qui sont autant des personnages de la situation filmique. Ces caméras vivent des relations fictionnelles, tout en étant des acteurs du film. Tout était tellement mélangé que Christiane Jatahy elle-même ne savait plus ce qui était réel et fictionnel. Elle dirigeait

⁷ Tania Moguilevskaïa, « Le témoignage comme dispositif de mise en doute », <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-136.htm> (page consultée le 6 mars 2020).

⁸ Tania Moguilevskaïa, *Op. cit.*

par sms les acteurs, lesquels mangeaient et buvaient vraiment. Tout était (presque) vrai, selon un mode rhapsodique. Le film est son propre *making-of*. Au total, trente-neuf heures de matériau brut et un an de montage pour en arriver à deux heures de création.

2. Le jeu d'acteur : la *persona* comme « masque transparent »⁹

« Comment arriver à un jeu qui tombe dans l'espace scénique tout en se donnant une forme telle que le spectateur ne peut vraiment pas savoir si ce qu'il voit est une interprétation préparée à l'avance ou s'il s'agit d'une expérience du moment présent » ?¹⁰ Selon Christiane Jatahy, le jeu est :

- une performance qui en appelle à l'histoire personnelle des acteurs.
- un acte théâtral, autrement dit un « jeu sur la performance » car les acteurs recherchent « un travail d'interprétation théâtrale » qui puisse chaque jour se répéter et qui paraisse inédit tout en ne l'étant pas.
- piégé par le risque et le hasard des événements inespérés et des petites choses telles que des paroles improvisées incluses dans « une dramaturgie de l'ici et maintenant » et dans une conversation qui crée des relations¹¹.
- une chute.

Quand un acteur joue au théâtre, il doit pouvoir jouer avec le public et avec la caméra. Le regard du public va converger et faire l'équilibre entre les deux. Il faut que le jeu soit suffisamment vivant, intègre le public et tienne compte à la fois de la caméra et de la situation filmique.

Il existe trois fondements dans la démarche artistique de cette artiste brésilienne :

- 1. La relation directe avec la création dramaturgique, autrement dit une construction sur le quotidien au sein de laquelle les individus peuvent librement révéler leur subjectivité à partir de relations banales et quotidiennes.
- 2. Trouver la profondeur : les « grands » événements sont inespérés et inattendus, tout en étant construits pour produire une révélation.

⁹ Christophe Triau, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹¹ *Ibid.*, p. 58.

- 3. Le dispositif = un réseau entre les choses qui va diriger l'interprétation des comédiens.

En somme, il s'agit de créer deux espaces pour que l'un devienne l'utopie de l'autre et que le public soit en mesure de choisir. Ce sont donc deux espaces à la fois réels et virtuels, lesquels, dans l'instant présent, apparaissent comme utopiques l'un de l'autre. La pièce n'existe pas sans le film et *vice versa*. Le processus de création est parallèle. Le cinéma et le théâtre fonctionnent ensemble afin que l'un soit complémentaire de l'autre. Ce que l'un ne parvient pas à révéler, l'autre le peut. Le grand défi de Christiane Jatahy vise ainsi à répondre à la question suivante : comment faire un film au théâtre, tout en faisant réellement du théâtre ?

3. Le travail de Christiane Jatahy : un théâtre politique et populaire

Il faut savoir que Christiane Jatahy fait partie d'une génération dont l'enfance et l'adolescence ont été marquées par la dictature au Brésil. Son théâtre est parallèle au théâtre « post-dictature » (des années 80 aux années 90) et proche d'Augusto Boal dont *Le théâtre de l'opprimé* fonctionne selon deux grands principes. Le premier principe vise à « transformer le spectateur » afin qu'il devienne un être pleinement actif au sein de la représentation et qu'il soit un « sujet créateur », un co- créateur, un « monteur », un « constructeur de son propre spectacle », un collaborateur voire un transformateur¹². Le second principe consiste à se tourner vers le futur et non vers le passé¹³. En juillet 1974, Augusto Boal rédige un avant-propos préambulaire à sa *poétique de l'opprimé* dans lequel il postule d'emblée que le théâtre « est nécessairement politique »¹⁴. Le théâtre est une arme efficace de libération que les dictatures tentent, par tous les moyens, d'éradiquer. Selon ce dramaturge brésilien, le « théâtre » s'apparente à un peuple libre qui chante. C'est donc une fête, un carnaval et un « chant dithyrambique »¹⁵.

¹² Christophe Triau, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, Paris, Publie.net, 2016, p. 61.

¹³ Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Éditions La Découverte, 1996, quatrième de couverture.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵ *Idem.*

Faire du théâtre au Brésil n'est pas chose aisée. Pour autant, la crise peut stimuler la création. En Amérique latine, les barrières créées par les classes dominantes se doivent d'être abattues. Pour ce faire, il y a lieu d'éviter la distance d'une part entre la scène et la salle et d'autre part entre les protagonistes et le chœur. Les personnages n'appartiennent pas aux comédiens. Bien au contraire, ils nous représentent tous, acteurs comme spectateurs. Il s'agit de redonner la parole à ceux qui ne l'ont plus et de créer « ce qui peut être commun à ceux qui prétendraient appartenir à un ensemble, à un groupe »¹⁶. La voix rhapsodique dont il est ici question se veut « questionnante ». Elle ne juge pas mais renvoie à la salle et la laisse libre de choisir et de tirer ses propres conclusions. En d'autres termes, « l'ambiguïté de la voix rhapsodique est poussée à son maximum, elle se scinde en une multitude, sur le mode de la palinodie, dans un geste contradictoire qui provoque, à haute fréquence, une série d'impulsions antagoniques, pour et contre, et remet en branle toute conscience qui se serait figée sur une idée trop vite arrêtée »¹⁷.

Par ailleurs, Christiane Jatahy travaille prioritairement sur la forme et cherche à établir non seulement une relation entre le contenu et l'espace mais aussi une proximité avec la vie par le travail des acteurs. Les dispositifs créés dépendent du hasard et du risque du temps présent. Émergent ainsi des événements « au bord de l'abîme, tant pour celui qui l'accomplit que pour celui qui la voit »¹⁸.

La réflexion créative de cette artiste, à la fois expérimentale et destinée au public, se situe à la frontière du théâtre et du cinéma. C'est une forme originale et très particulière qui entend conjoindre un art du temps présent (le théâtre) avec un art enregistré du temps passé qui devient présent selon la perspective du spectateur (le cinéma). Dans *E se elas fossem para Moscou ? (Et si elles allaient à Moscou ?)*, spectacle inspiré des *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, les actrices disent : « Nous sommes leur futur mais quand ils nous voient nous sommes déjà le passé. Et sur cette ligne fine qu'on appelle le présent, entre l'un et l'autre, nous essaierons de faire le saut ». C'est là où réside la pertinence de la démarche artistique de Christiane Jatahy, laquelle situe son travail dans « l'entre »¹⁹. Le théâtre se produit dans « l'entre », vient

¹⁶ Jean-Luc Nancy, « NOTE », *La communauté désœuvrée*, Paris, Galilée, 2014.

¹⁷ Tania Moguilevskaïa, *Op. cit.*

¹⁸ Christophe Triau, *Op. cit.*, p. 55.

¹⁹ Propos de Christiane Jatahy.

éprouver le cinéma et inversement. Ce sont deux arts jumeaux qui, en même temps, ne le sont pas. Tandis que la structure de Christiane Jatahy vient du théâtre, sa sensibilité et son attrait pour l'interdisciplinarité artistique et l'intersémiotique sont dues au cinéma. Cette artiste recherche par conséquent quelque chose qui n'est ni du théâtre, ni du cinéma mais un entre-deux, autrement dit un espace autre, un troisième territoire où les deux langages peuvent s'entrecroiser. Ce territoire demeure invisible, car il n'est pas concret. Il peut uniquement être créé, imagé et pensé. C'est une troisième langue et c'est celle de Christiane Jatahy. Elle inverse donc sans cesse les choses et tort le canevas classique des disciplines artistiques. Les acteurs eux-mêmes finissent par oublier s'il s'agit de théâtre ou de cinéma. Peu importe comment nommer les choses, ce qui intéresse cette metteuse en scène, c'est de croiser les arts. Autant d'hommages et de mises en abîme d'un art à l'égard d'un autre en vue de créer une autre voie dans laquelle le spectateur peut se reconnaître. Il s'agit en somme d'un théâtre « du commun » dans la plus large acception du terme.

Conclusion

Cet article s'est focalisé sur la création *A Falta que nos move (Le manque qui nous meut)* de Christiane Jatahy. Depuis 2002, les créations hybrides de cette autrice, metteuse en scène et cinéaste carioca se situent sur une « ligne ténue entre réalité et fiction »²⁰. En 2005, *A Falta que nos move* est tout d'abord une création scénique qui est, durant trois ans, présentée dans de nombreux festivals brésiliens et européens. Ensuite, en 2008, *A Falta que nos move* devient un long métrage documenté tourné en treize heures au sein duquel l'entre-deux théâtre / cinéma génère une tension radicale entre la réalité et la fiction. Cette artiste brésilienne s'intéresse donc à « l'entre », autrement dit, à la frontière entre le théâtre et le cinéma, l'acteur et le personnage et le rapport scène / salle. En effet, elle n'a de cesse de travailler sur la déconstruction, de jouer avec les codes, d'inverser les choses et de tordre les structures classiques des disciplines artistiques, car, à l'instar d'Augusto Boal et de son *Théâtre de l'opprimé*, elle rêve d'un monde sans frontière.

Olivia Gesbert, « Christiane Jatahy : "la friction entre théâtre et cinéma, c'est une troisième zone de création" », <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/christiane-jatahy-la-friction-entre-theatre-et-cinema-cest-une> (page consultée le 6 mars 2020).

²⁰ Propos de Christiane Jatahy, traduits par Christophe Bident et Guillaume Pinçon.

Christophe Triau, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, Paris, Publie.net, 2016, p. 81.

Bibliographie

Corpus primaire

Cristina Amadeo, Daniela Fortes et Kiko Mascarenha, *A Falta Que Nos Move (Christiane Jatahy)*, Canal Brazil, 2011 [DVD].

Corpus secondaire

Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Éditions La Découverte, 1996.

Marcus Borja, « Entretien avec Christiane Jatahy. Renoir. De nouveaux territoires de création », *24 images*, n°182, Mai - Juillet 2017, p. 28-32.

Caroline Broué, « Christiane Jatahy : "Je suis une auteure qui parle à travers le théâtre" », <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture-de-la-matinale/christiane-jatahy-je-suis-une-auteure-qui-parle-travers-le> (page consultée le 6 mars 2020).

Olivia Gesbert, « Christiane Jatahy : "la friction entre théâtre et cinéma, c'est une troisième zone de création" », <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/christiane-jatahy-la-friction-entre-theatre-et-cinema-cest-une> (page consultée le 6 mars 2020).

Tania Moguilevskaïa, « Le témoignage comme dispositif de mise en doute », <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-136.htm> (page consultée le 6 mars 2020).

Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Galilée, 2014.

Catherine Naugrette, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=131> (page consultée le 6 mars 2020).

Brigitte Salino, « Christiane Jatahy, le théâtre et son trouble », *Le Monde*, 7 octobre 2016.

Christophe Triau, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, Paris, Publie.net, 2016.