



HAL
open science

Revue Scènes du monde RECENSIONS D'OUVRAGES / Un art de la réparation. Réparer (par) les arts vivants

Jérôme Dubois

► **To cite this version:**

Jérôme Dubois. Revue Scènes du monde RECENSIONS D'OUVRAGES / Un art de la réparation. Réparer (par) les arts vivants. 2026. <hal-05600587>

HAL Id: hal-05600587

<https://hal.science/hal-05600587v1>

Preprint submitted on 6 Jun 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Giuseppe Burighel, Sunga Kim (dir.)

Un art de la réparation. Réparer (par) les arts vivants

Dijon : Les Presses du Réel (Collection ArTec), 2025, 320 p., 18 euros

[Site de l'éditeur](#)

Il est particulier de faire le compte-rendu d'un ouvrage codirigé par deux docteurs issus de son propre laboratoire de recherche, l'UR Scènes du monde, et y étant toujours rattachés. Certains pourraient soupçonner une autopromotion déguisée du laboratoire, et d'autres le risque d'un biais venant d'une collégialité amicale. Mais, si je me suis proposé pour réaliser ce travail, c'est d'une part parce qu'il est à destination de la revue de notre laboratoire, après une concertation de tous ses membres libres de s'engager ou s'abstenir, c'est d'autre part parce que je m'intéresse depuis longtemps aux processus de médiation artistique¹, notamment ceux qui s'inscrivent dans une démarche de soin, c'est, enfin, en toute liberté que l'on m'en a confié la tâche.

Un mot sur les auteurs à la codirection de l'ouvrage. Pour quelles raisons Giuseppe Burighel (alors doctorant en cotutelle, aujourd'hui docteur en études théâtrales) et Sunga Kim (alors doctorante, aujourd'hui docteure en études théâtrales) en sont arrivés à s'interroger sur ce qui, dans les arts vivants, répare, et par là-même, pourrait réparer les arts vivants ? Car c'est cette double interrogation qui, par son originalité et sa pertinence, redouble l'intérêt de l'ouvrage. Si ce sont deux universitaires, ce sont aussi, par leurs formations et leurs démarches respectives de chercheur, deux artistes praticiens qui se questionnent sur leur art et le contexte dans lequel il s'inscrit, le monde des arts du spectacle, sa fonction sociale, voire vitaliste, au regard des besoins, des attentes, des soucis, des problèmes de société. Ils sont donc bien placés pour porter cette interrogation et ouvrir une réflexion à son sujet. Le fait est qu'il y a de quoi s'interroger collectivement, non seulement parce qu'une œuvre prend sens en fonction du milieu dans lequel elle s'insère, mais en raison que de nombreux artistes et universitaires, au regard de certains constats alarmants (coupe des budgets alloués à la culture, baisse de fréquentation des salles de théâtre par les jeunes², taux élevé de non-publics qui se désintéressent des œuvres professionnelles en arts du spectacle, difficulté socioéconomique et mal-être moral des intermittents du spectacle pris en étau entre la baisse de ressources et le peu de reconnaissance des pouvoirs publics pour les chevilles ouvrières d'un secteur qui, pourtant,

¹ Cf. Jérôme Dubois (dir.), *Les usages sociaux du théâtre hors ses murs. École, entreprise, hôpital, prison, etc.*, L'Harmattan, 2011 ; Jérôme Dubois, « Enjeux, principe cathartique, protocoles et limites des usages sociaux du théâtre », in *Sociétés*, n° 138, 2017, p. 29-40 ; Jérôme Dubois (dir.) et Vincent Clavel, *Quand les murs se font scène en milieux carcéral et hospitalier*, Presses Universitaires de Vincennes, 2024.

² Concernant la sortie au théâtre, « l'évolution entre 2008 et 2018 a été marquée par une réduction de la fréquentation des 15-24 ans, à l'inverse de la progression observée entre 1988 et 2008 » (Urrutiaguer, 2023).

rapporte des profits aux caisses de l'État³ et des collectivités territoriales, etc.), considèrent que l'institutionnalisation de ce champ d'activité qu'est l'art n'est pas aussi bien portant ni aussi porteur de bien-être qu'il devrait ou pourrait l'être, voire pire, qu'il suscite des maux et un mal-être chez les artistes.

Si ce tableau critique est juste, il engage les artistes vers un travail d'autoréparation de soi et du monde des arts à partir d'outils appliqués aux œuvres et aux ateliers à destination des publics. En tout cas, les auteurs et autrices réunis dans cet ouvrage ont partagé cette impression à un moment déclencheur : la question du soin par et pour l'art s'est imposée à eux et elles de façon structurelle au pic de la crise sanitaire de la Covid-19, tandis que les espaces dédiés à la culture étaient fermés aux publics. Les responsables de lieux et les artistes avaient alors tenté de définir d'autres utilités aux espaces laissés vacants, dont des moments autoréflexifs sur leurs pratiques, afin de parvenir, malgré tout, à toucher les publics durant cette période critique et, après-coup, d'en retenir des leçons pour porter un art conçu comme un soin parmi d'autres, possiblement utile aux spectateurs et aux amateurs d'ateliers mais aussi aux artistes (outre le report ou l'annulation de 68% des projets, 49% d'entre eux ont cité « l'impact psychologique de la crise comme principale difficulté. Ils sont nombreux à faire part d'isolement, de solitude, d'état de dépression, de stress et d'épuisement émotionnel »⁴).

Il y a donc d'abord eu, le 23 mars 2022, à peine sortie du rigorisme sanitaire, avec ses effets traumatiques (la déshumanisation éprouvée face à la solitude imposée ou l'impossibilité pour certaines personnes de ritualiser le deuil de proches et amis), une journée d'études et de pratiques sur « Les formes de réparation dans les arts de la scène à l'épreuve de la Covid-19 » organisée par Giuseppe Burighel et Juliette Riedler (alors jeune docteure en arts du spectacle, aujourd'hui écrivaine et libraire) au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (CNSAD-PSL), en partenariat avec l'École universitaire de recherche ArTec, le Laboratoire Scènes du monde (EA 1573) de l'université Paris 8 Vincennes Saint-Denis et la Maison des Sciences de l'Humain Paris Nord (MSH-PN), avec, dans le comité organisateur, Sunga Kim parmi d'autres doctorants. Il faut le souligner : l'initiative est à mettre au crédit de doctorants du laboratoire. La richesse des communications et des échanges a nourri chez eux le désir d'approfondir les réflexions et de les partager dans une publication. C'est tout à leur honneur. Giuseppe Burighel et Sunga Kim se sont ensuite attelés au projet éditorial en lançant un appel à d'autres contributeurs artistes et universitaires, en menant des entretiens pour recueillir des témoignages, afin de produire une réflexion à partir de « l'observation et la pratique de la réparation dans des œuvres et des contextes artistiques émanant de la période contemporaine, en particulier depuis les années 1990 » (p. 23).

Après une introduction coécrite par les codirecteurs, trois parties thématiques, comprenant chacune cinq sous-parties, des articles universitaires et des témoignages d'artistes, structurent l'ouvrage. L'introduction, d'une quinzaine de pages, présente l'enjeu global, à savoir « proposer un état des lieux, un instantané de la perception de la réparation » (p. 9) dans un

³ En termes de poids économique direct de la Culture, en 2022, le secteur du spectacle vivant a généré 7,4 milliards d'euros de valeur ajoutée, soit 15,7% de l'ensemble des branches culturelles, selon les « Chiffres clés, Statistiques de la Culture » (Ministère de la Culture, 2024, p. 18).

⁴ Cf. KYU pour CPNEF-SV / Afdas / DGEFP (Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre [Artcena], 2021, p. 37).

contexte sociétal et mondial traumatique à plus d'un titre (violences du terrorisme, catastrophes écologiques, atteintes à la démocratie, etc.). Elle souligne la polysémie antagoniste du mot « réparation » bien que tous les avis s'accordent sur l'abandon de l'idée reçue d'un retour possible à « un état initial » : il y a irrémédiablement un avant et un après choc traumatique, il faut apprendre à « faire avec » pour parvenir à le surmonter. La question devient alors celle du comment « faire œuvre avec » et quels effets en escompter pour l'artiste et ses publics, *in fine* pour le monde des arts. Comme il est souligné, ce souci du soin collectif n'est bien sûr pas nouveau concernant le théâtre qui, selon *L'histoire romaine* de Tite-Live « serait apparu à Rome dans un rituel pour conjurer une peste s'étant abattue sur la ville » (p. 10), mais il prend un sens à réinventer dans un contexte où la société civile tente de contrebalancer le poids de l'injustice ressentie face aux lenteurs et insuffisances des procès portés devant les tribunaux pour certains crimes (viols, non-respect des droits internationaux, etc.), face à ce qui demeure irréparable, car irréparable, malgré les condamnations de responsables, en dépit de la réparation symbolique de victimes et de parents de victimes par la reconnaissance des préjudices, les dédommagements, les excuses publiques, etc. L'une des fonctions de l'art consisterait alors « à dévoiler l'irréparable, à exhiber les cicatrices » (p. 18) de l'histoire, ou plutôt des histoires, en s'attachant à « rendre sensible l'irréparable, à exposer les cicatrices, à les rouvrir parfois, les toucher, les apprivoiser » (Burighel et al., 2026), peu importe la teneur des crimes ni la nature des problèmes à l'échelle sociétale ou mondiale, qu'ils soient d'ordre écologique, colonial, patrimonial, interculturel, religieux, etc. Or, il s'avère que, au sujet de la réparation, les artistes n'ont pas la même conception, ni des buts qu'elle se donne, ni des façons d'y satisfaire, à tel point que « des tensions, des ambiguïtés et parfois des désaccords » (p. 22) ont persisté au-delà des débats. Cela dit, partant du principe que le dissensus est source de richesses réflexives et de voies de réparation diverses, le parti pris éditorial a été de faire que ces différences de points de vue et de sensibilités coexistent dans la publication. Malgré mésententes et singularités, deux grandes tendances se dessinent. Il s'agit d'un côté de viser à « une transformation » (p. 18) du présent en prenant en compte les causes des problèmes et en charge leurs effets traumatiques, de sorte que les uns et les autres ne se transmettent plus d'une génération à l'autre ; tandis que de l'autre côté, plus modestement, il s'agit d'amoindrir les effets négatifs sur les victimes et leurs proches en leur offrant un espace d'expression et de ressenti où faire entendre, autrement que devant les tribunaux, leurs voix, leurs histoires, leurs sentiments, leurs déceptions envers la justice, etc. Des deux côtés, en tout cas, un effet positif est espéré, l'un à une échelle collective et politique, l'autre à une échelle subjective et intime, et pour cela, des procédés sont mis en œuvre, menant les universitaires et les artistes à partager « une pluralité de réflexions de nature esthétique, socio-historique, voire juridique, sur les pratiques réparatrices apparues dans le champ des arts vivants » (p. 22-23). Les codirecteurs de l'ouvrage se gardent bien de vouloir chercher à édifier une réponse définitive, programmatique, précisant à bon escient qu'il serait « péremptoire d'affirmer l'existence d'un pouvoir réparateur, matériel ou symbolique des arts vivants » (p. 26). Il s'agit de participer à la « visibilité du besoin et du désir de réparation » (p. 26), de rendre visibles des gestes qui s'avèrent réparateurs et qui œuvrent souvent discrètement, sans prétendre détenir de recettes miracles, mais qui, par leurs succès relatifs et momentanés, offrent des voies possibles pour d'autres œuvres, voire une autre conception des pratiques des arts. Il s'agit de les interroger pour saisir leurs conditions de possibilité, leurs modalités, leurs difficultés, leurs limites.

L'ouvrage est articulé en trois sections finement choisies : la première, « Scènes, pratiques et gestes en prise avec le réel », comprend seulement deux textes d'universitaires, mais ils sont de qualité. L'un, en ouverture, de Béatrice Picon-Vallin, directrice de recherche émérite du CNRS, pose les conditions « Pour un théâtre réparatif » en apportant une définition large et spécifique, à la fois technique, éthique et « métaphysique » (p. 37), qui circonscrit un corpus d'œuvres dont l'esthétique et la démarche intègrent un souci du soin, ou plus largement du « care », puis elle exemplifie son idée en partant de cas édifiants, l'un en contexte de guerre en Ukraine, l'autre en contexte de la pandémie de Covid-19, où la pratique culturelle de spectateurs du théâtre offre une forme d'apaisement, de réhumanisation des relations avec soi et les autres, dont les morts. Elle conclut que les études théâtrales, dont cet ouvrage, peuvent s'inscrire dans la perspective du programme de recherche européen et pluriannuel initié en 2024 par la France et l'Allemagne au sujet des « pratiques culturelles de la réparation » (p. 61). L'autre texte d'universitaire, celui de Giuseppe Burighel, clôt cette section en portant à notre connaissance le travail exemplaire d'un artiste, et ouvre sur la section suivante, en articulant les deux axes réflexifs de l'ouvrage grâce à l'emploi de parenthèses, « Réparer (par) le théâtre. Retour sur les pratiques artistiques de Gabriele Vacis ». Cet artiste a été précurseur du « théâtre d'inclusion » (p. 118) à la fin des années 1970 en Italie, en travaillant avec des groupes de personnes partageant ou ayant partagé un même type d'exclusion (personnes âgées issues de l'immigration, etc.). Il fut fondateur en 2017 d'un institut qui a œuvré, avec l'appui des collectivités territoriales, pour une « prise en charge de la personne » par le théâtre pour des publics hors du théâtre (scolaires, hospitalisés, etc.). Vacis a souligné l'importance d'une « pratique de l'attention » (p. 117) chez les participants, pour faire advenir une conscience des relations et un soin de l'être-ensemble dans le projet théâtre et, par répercussion, dans le quotidien des personnes. L'institut a fermé en 2021, faute de subventions publiques, mais pourrait renaître sous d'autres auspices, en France ou ailleurs, car il constitue un cas d'école pour une institutionnalisation de telles pratiques théâtrales de soins. Entre ces deux réflexions académiques, trois témoignages d'artistes reconnus institutionnellement pour leur talent, dont deux recueillis par les codirecteurs de l'ouvrage, portent à notre connaissance des pensées qui participent d'œuvres « en prise avec un réel » douloureux qu'elles tentent de réparer d'une façon ou d'une autre. Pour la metteuse en scène Lorraine de Sagazan, dont les œuvres *La vie invisible* (2020) et *Un sacre* (2021), cocrées avec l'écrivain Guillaume Poix, s'inscrivent dans un « cycle sur la réparation », il s'agit de « poser des questions intéressantes, mais pas d'y répondre » (p. 69), pour dévoiler des « béances » que la société laisse se former faute de traitements satisfaisants qui génèrent alors un sentiment d'injustice ou d'iniquité, de manquement à la dignité ou de mal-être en société. Le théâtre peut être cet outil de révélation, en faisant appel à l'imaginaire, à la fiction, à un rapport sensible à soi et à la vie, d'autant que ces espace-temps hétérotopiques sont, justement, ce qui manque aux personnes pour initier une réparation d'elles-mêmes : « j'essaie de créer sur scène, non pas, encore une fois, un espace de représentation, du “faire-semblant”, mais la proposition d'un autre espace, qui n'existe pas dans l'espace réel. Et qui vient donc ajouter du réel au réel » (p. 70). Si ce dispositif ne saurait fonctionner pour tout le monde, elle a constaté que son « procédé performatif » produit des effets significatifs d'un point de vue qualitatif et quantitatif : « on reçoit beaucoup de lettres, de messages de personnes qui nous racontent l'effet que le spectacle a eu sur elles » (p. 72). Pour l'artiste suivante, Abigail Frantz, plasticienne, par les gestes de sculpter et d'inciser les matières

pour donner forme à la vie, c'est la « corporéité (ou état du corps comme relation) » (p. 78) que l'on répare pour soi, en tant qu'artiste, et pour les autres, en créant des œuvres en « continuité avec le monde (autrui, la société, l'environnement) » (p. 78). Enfin, pour le chorégraphe Rachid Ouramdane, qui s'exprime ici aussi en tant que directeur de Chaillot, il s'agit de « donner du pouvoir d'agir » à l'intérieur du champ de l'art, par exemple en créant un « Conseil des Jeunes, un comité qui contribue au pilotage de l'institution » (p. 94). Ce n'est pas tout à fait nouveau. La metteuse en scène Marie-José Malis avait, lorsqu'elle était devenue directrice du Théâtre de la Commune, mis en place une « Assemblée de spectateurs » qui avait la même fonction. Mais il est rarissime que des institutions théâtrales s'ouvrent à une participation populaire dans les choix de programmation, ce qui est dommage, car cela permet de créer une dynamique positive et une relation horizontale en écoutant les avis et les envies qui émergent de publics avertis (étudiants, habitués, etc.) ou d'échantillons représentatifs des publics (en âge, etc.). Il s'agit de réparer, un peu, les liens distendus entre les lieux de diffusion et leurs publics. Pour Ouramdane, il en va de même dans son travail artistique : « ce n'est pas tant l'œuvre que je réalise qui fait réparation ; la réparation est dans le processus, dans les rencontres » (p. 100) de personnes qui, se confiant à lui sur tel ou tel sujet de société, sur telle ou telle violence traumatique de l'histoire, font émerger dans son corps dansé une tentative de reconstitution des troubles et des maux, des identités que ces personnes portent en elles à la lisière de l'intime et du collectif. Il œuvre avec modestie et ambition : « Je ne sais pas si cela est un acte de réparation, mais en tout cas c'est une tentative de compréhension de choses qui sont souvent restées des tabous, des questions jamais résolues. [...] Et si prétention de réparation il y a, ce n'est pas de la réparation individuelle, mais cela consiste à amener des éléments qui font œuvre et qui ont vocation à être partagés avec tout un public, pour une compréhension et pour un débat au niveau collectif » (p. 98-99).

La deuxième section, intitulée « Remédier par la communauté », comprend trois réflexions d'universitaires et deux témoignages d'artistes. Dans « Réparer les liens en les réinventant ? Deux expériences théâtrales de soin relationnel », Éliane Beaufilet (professeure en études théâtrales) analyse les dispositifs d'œuvres « accueillantes » et « régénérantes » en mettant à contribution les spectateurs dans des dynamiques systémiques qui nécessitent leur coordination et leur imagination pour répondre à une situation fictive de soin qui les relie, par une économie attentionnelle, les uns aux autres, et les place « ludiquement », par un jeu de rôles, au cœur de l'action commune. Après chaque expérience initiatrice intervient un moment de réflexions où « chacun.e retrace son parcours et celui du groupe, en soulignant les acquis et les pertes qui lui importent » (p. 135). Or si l'empathie est sollicitée, sa faculté n'est pas partagée de façon égale, au point que le jeu rencontre ses limites devant la difficulté qu'ont certaines personnes à « se mettre dans la peau d'un personnage » (p. 146) ; de même, la conception du jeu peut empêcher l'identification de certaines personnes qui rejettent le rôle disponible pour elles « tant pour des raisons psychologiques que pour des raisons de principe, le rôle reflétant des assignations stéréotypées » (p. 148). Après ce texte, suit le témoignage de Julien Daillère qui s'est interrogé, en collaboration avec l'historienne des arts vivants Nathalie Coutelet et l'accompagnatrice de projets culturels Pauline Vigny, dans le cadre d'un programme de recherche sur les formes qui ont permis d'adresser des œuvres à des publics dans le contexte des contraintes sanitaires, par exemple « drive-in, spectacles en vitrines avec circulation

aménagée du public, criées » (p. 163). Outre le fait d'atteindre d'autres publics, vis-à-vis des œuvres programmées dans les salles de théâtre, un meilleur accompagnement par le subventionnement public serait une façon politique de préserver la « (bio)-diversité des formes artistiques » (p. 164). Le texte académique suivant, intitulé « Le *Fond* réparateur du théâtre : le Teatro Delle Albe et la co-création avec les non-professionnel.les », d'Erica Magris (maîtresse de conférences en études théâtrales), interroge la réparation à travers la poétique d'une compagnie qui, dès les années 1980, en Italie, a prôné un théâtre « polittttttique » (p. 169), néologisme qui défend une pratique en porte-à-faux avec les idéologies du théâtre dit politique, dont les visées d'un théâtre social ou thérapeutique. Il s'agit d'éviter d'imposer pompeusement des normes sociales, en travaillant humblement pour et avec les publics d'amateurs de « quartiers, écoles, prisons, hôpitaux psychiatriques » (p. 171). Son directeur artistique, Marco Martinelli, a forgé un concept pour caractériser son approche. « Le principe fondateur de la *non-scuola* est l'inclusion, qui ne signifie pas intégration, mais plutôt exaltation des singularités dans la multiplicité » (p. 173). En partant de « classiques », telles que la *Divina Commedia*, afin de passer par la fiction et l'imaginaire, il fait appel aux vécus des participants, afin qu'ils puissent exprimer le pire et le meilleur d'eux-mêmes, le plus douloureux et le plus solaire, le canaliser, de sorte que la réparation ne soit pas « une finalité, mais un moteur interne au théâtre » (p. 190). Dans la même veine, suit le témoignage d'un chorégraphe, Dimitri Tsiapkinis, qui œuvre à une « danse inclusive » à destination, notamment, de patients en psychiatrie. Extérieur au courant de la danse-thérapie, il s'inscrit plutôt dans la « thérapie sociale » (p. 202), concept inventé par le psychosociologue Charles Rojzman à la fin des années 1980. Le dernier texte académique de cette section s'intitule « Faire société, malgré tout : les dispositifs théâtraux pour reconstituer et resituer » par Sunga Kim. Il se penche sur des œuvres à la fois participatives et instantanées qui permettent à des personnes « d'impulser la reconstruction d'un pan de vie en commun selon les réflexions proposées, sur un enjeu majeur de société dans un cas et sur leur propre situation dans l'autre. Chaque représentation est une nouvelle tentative de réparation de l'être-ensemble » (p. 230). La fiction permet une expérience du commun, au-delà des écarts de sensibilités et de points de vue. « À défaut de réparer, c'est bien de cela, malgré tout, que peut se rendre capable le théâtre : participer à l'élaboration d'une communauté, par extension d'une société qui soit adaptée aux individus qui la composent, dans l'époque qui est la leur » (p. 231).

La troisième et dernière section, « Réparations (im)possibles », s'ouvre par un texte qui reprend des éléments transmis par entretien par Margaux Redon-Magloire (maîtresse de conférences en droit privé) : des définitions du terme « réparation » dans le champ juridique, une présentation de formes de réparation symbolique et matérielle, une réflexion sur « l'irréparable en tant que limite inévitable du juridique » (par exemple, un dédommagement ne saurait compenser la souffrance subie) et « la place croissante de l'artiste pour limiter cet irréparable » (p. 244). Elle invoque, citant André-Louis Paré, que « l'histoire est justiciable, elle peut réparer » (p. 250) par l'entremise d'œuvres qui publiquement placent « la blessure au sein d'une réinterprétation de l'histoire » (p. 250). La metteuse en scène Manon Worms, docteure en arts du spectacle (dont la thèse soutenue en 2020 portait sur la figure de la victime sur les scènes contemporaines), dans le témoignage qui suit, « pas de réparation par les arts sans justice sociale », se réclamant d'une démarche queer et féministe, exprime son malaise devant la

polysémie du terme « réparation » et ce qu'il implique politiquement, en dénonçant une « sorte de dissonance cognitive » (p. 253). Elle pointe le risque de récupération par un « glissement sémantique qui consiste à faire de l'injonction à la réparation un alibi lorsque l'État de droit se trouve publiquement face à ses propres défaillances » (p. 257). Il serait même contradictoire et contreproductif de s'enfermer dans des politiques publiques de la culture où selon elle, au-delà du monde académique, le terme de « réparation » serait seulement en usage, car la « mise en jeu et en corps est un outil d'action et fonctionne avec des propositions, plus que des méthodes et des protocoles infaillibles de soin ou de prise en charge » (p. 259). Le témoignage suivant est celui d'un artiste iraquien, Samir Reyad-Mamdoh, qui, après un doctorat soutenu en 2020 en France sur « Les potentialités du travail théâtral comme facteur de reconstruction individuelle et collective dans le cadre post-traumatique » est retourné dans son pays appliquer les résultats de sa réflexion. « Certains témoignages très intimes devaient rester dans l'espace protégé des ateliers. D'autres se prêtaient à une adaptation scénique » (p. 256). Face à la destruction du centre historique de Mossoul, où ne subsistait plus aucun théâtre ni opéra, s'est imposée la nécessité de construire un espace pouvant accueillir ce travail d'atelier et de mise en scène, mais aussi pour former une nouvelle génération d'artistes. Grâce à des aides internationales, son « théâtre universitaire » a vu le jour en 2022 : chaque année, plus de 300 jeunes sont accueillis en formation à la mise en scène, au jeu et à l'enseignement du théâtre. Amateurs et artistes ont en commun d'avoir connu le contexte de guerre et ses traumatismes. Pour Reyad-Mamdoh, la sophrologie et la poétique permettent de mettre de la distance avec les émotions douloureuses que l'on exprime dans le jeu : l'acteur en travail « ne dit pas sa souffrance personnelle, il met des images dessus. Ces images lui appartiennent et il choisit de les solliciter ou non pour son jeu. [...] Je propose toujours un *training* qui intègre des exercices de relaxation et de visualisation. Cela a pour but de remettre l'acteur dans le présent, tout en mettant à distance les pensées parasites et douloureuses » (p. 272). Dans le dernier témoignage, l'artiste Gabriella Cserhádi, fondatrice en 2009 du GK Collective, définit son « laboratoire théâtral » comme une recherche de « systèmes alternatifs » de construction de soi, à la lisière de la fiction. Par exemple a été pensé un dispositif ouvert pour un seul spectateur « dont le but était clairement d'amener à réaliser la fragilité et le caractère précieux de nos vies, et donc à remettre en question nos priorités » (p. 282). Quel était le sens de sa démarche ? « Nous ne proposons pas directement une réparation, mais plutôt une préparation, un contexte, une situation d'expérience dans laquelle il serait possible d'investir cet espace de contact avec soi-même, où l'on pourrait se réparer, consciemment ou non » (p. 276). Douze ans et 8117 représentations plus tard, après la pandémie, elle a repensé sa démarche : « je me vois aujourd'hui comme metteuse en scène de réalité, pas de théâtre. Je cherche à produire les choses que j'aimerais voir exister, en en faisant une simulation collective, un exercice de pensée grandeur nature. Je réalise qu'avec ce nouveau cycle, l'idée est de réparer la réalité en termes de perspectives, de lien entre les êtres humains, de capacité de traitement et de gestion des événements en cours » (p. 277). Un format de création collective étendu dans le temps s'est imposé : « des spectacles très longs qui s'infiltrèrent dans la réalité, qui se "déguisent" et en prennent l'apparence. Par exemple, le spectacle sur lequel nous travaillons actuellement dure cent trente-deux jours, il s'inscrit dans un territoire et est écrit sur mesure pour celui-ci, par rapport à des enjeux déterminés grâce à une enquête sensible » (p. 278). Une nouvelle dimension est apparue : « ce n'est pas tant entre le faux et le vrai que se trouve le levier, mais plutôt dans l'instauration d'une temporalité mixte

entre présent et futur. Nous faisons en sorte qu'un des futurs possibles soit déjà là dans le présent, et instaurons une confusion temporelle dont le spectateur est complice, à travers une invitation à la mobilisation et la mise en action » (p. 280). Demeure le fait qu'il s'agit de « redonner à chacun un certain pouvoir par rapport à sa capacité de choix [...] car c'est là que réside la capacité de réparation » (p. 282). L'ouvrage se termine par une partition graphique d'Aubane Desprès dont les dessins rendent compte d'une recherche chorégraphique inspirée de gestes « autour des rites mortuaires, tisseurs de liens entre vivants et non-vivants, et dans ce cas précis, créateur d'un potentiel espace corporel de communion des émotions » (p. 288).

L'ouvrage offre une grande richesse de réflexions sur un sujet délicat, menées par des artistes et des universitaires soucieux du soin des publics et du monde des arts, dont nous n'avons rapporté plus haut que certains éléments. Il est structuré de façon originale et pertinente. Les témoignages d'artistes viennent en complément des textes académiques, d'autant plus que leur pratique s'appuie sur une formation universitaire, parfois des thèses de doctorat que les recueils d'entretiens donnent envie de lire pour en savoir davantage. L'ouvrage est aussi une manière, pour ces artistes, de produire pour eux-mêmes une *médecine narrative* : « le témoignage est un “mode spécifique de la parole”, c'est-à-dire qu'il renvoie à un discours particulier mais aussi à une réception, une écoute particulière. C'est une parole qui s'inscrit sur un terrain éthique : elle exprime une “épreuve”, une expérience singulière et douloureuse qui impose une forme de respect ; elle convoque une attention sans concession, une présence pleine et ouverte, une écoute profonde dans le cadre de laquelle on ne remet pas en question, dans un premier temps, ce qui est dit » (Galichon, 2024, 56-57). Les codirecteurs de l'ouvrage auraient pu questionner davantage certains points de vue, mais, éthiquement, ce n'était pas ici le lieu de le faire. Des travaux académiques peuvent permettre d'aller plus loin : les bibliographies des universitaires et les références des artistes donnent des pistes de lectures. Outre que le retour à « l'état initial » d'avant un choc traumatique est illusoire, retenons que les contributeurs s'accordent sur ce que le philosophe François Jullien disait des pratiques de médiation : « le *dénouement* – par ce qu'il défait du blocage – n'est pas tant un achèvement qu'un avènement. Il lève le voile sur de nouveaux possibles » (Jullien, 2025, 6). Or la médiation artistique peut contribuer à dénouer ce qui fait blocage car « il nous faut nécessairement *passer par de l'autre* quand le face-à-face avec nous accule, ou que l'*en soi* fige, qu'il s'avère une impasse et devient stérile » (Jullien, 2025, 6). Enfin, le souci de soi et le soin des autres par les arts est, vis-à-vis des failles de la justice ou des insuffisances gouvernementales en matière de justice sociale, pour citer le philosophe Michel Foucault, « “un principe d'agitation, un principe de mouvement, un principe d'inquiétude.” [...] Le soin de soi doit donc être une préoccupation permanente qui maintient le sujet en état de vigilance, de réflexion » (Galichon, 2024, 72). Cet ouvrage collectif y invite avec finesse et intelligence.

Jérôme Dubois
(Scènes du monde)

Bibliographie

Burighel, G., Kim, S. (2026). Dix ans après les attentats de Paris, les artistes face à l'irréparable, *AOC Média* (Analyse Opinion Critique). <https://aoc.media/analyse/2026/01/07/dix-ans-apres-les-attentats-de-paris-les-artistes-face-a-lirreparable/>

Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre [Artcena]. (2021). Diagnostic action dans le secteur du spectacle vivant. https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/Diagnostic_action_spectacle_vivant_-_Rapport_final_-_Mai_2021.pdf

Galichon, I. (2024). *Manifeste pour la médecine narrative*, Le Bord de l'Eau.

Jullien, F. (2025). *Dénouer. Petite philosophie pratique de la médiation*, Rue de l'Échiquier.

Ministère de la Culture. (2024). Chiffres clés, Statistiques de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/espace-documentation/statistiques-ministerielles-de-la-culture2/publications/collections-d-ouvrages/chiffres-cles-statistiques-de-la-culture-et-de-la-communication-2012-2024/chiffres-cles-2024-de-la-culture-et-de-la-communication>

Urrutiaguer, D. (2023). Enquêter sur les publics du théâtre et de la danse. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. <https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/enqueter-sur-les-publics-du-theatre-et-de-la-danse/>