Vers un nouveau *théâtre politique*: William Kentridge et les discours transculturels

Liviu DOSPINESCU
Université d'Ottawa / Université du Québec à Montréal

Abstract: This paper is an exploration of what seems to affirm itself as a new form of political theatre in William Kentridge's work at the Handspring Puppet Company, based in Cape Town (South Africa). Within this framework, I will focus on those aspects of production through which theatricality finds a more silent, yet more effective way to expose the social, cultural and political landscapes of South Africa. There seems to be a link between Kentridge's *multi-* and even *transdisciplinary* artistic approach and the south-african *transculturality*, which may explain some of the aesthetical, as well as the political sides of theatrical performances, such as *Woyzeck on the Highveld* (1992), *Faustus in Africa* (1994), and *Ubu and the Truth Commission*. These pieces will be analyzed here in order to better understand the moods, as well as the dynamics of the south-african shifting identities and their implications as a dramatic theme on the audience's reception of what I call a silent politics. In these productions, the political discourse emerges out of the self-referential theme of *identity* and of its *alter*-ations, both at the formal and symbolical levels, as a subtle and effective performative act.

Comment une nation guérit ses plaies causées par la violence de son passé ? Comment comprendre la force et la richesse de sa culture et l'éclat de son art après un cataclysme qui n'est pas loin de rappeler l'Holocauste ? Ce sont des questions que l'Afrique du Sud suscite plus particulièrement depuis une quinzaine d'années, tant part le contexte culturel et politique qui définit la société post-*apartheid* que par les exploits artistiques remarquables, comme ceux

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

de William Kentridge et la *Handspring Puppet Company* de Cape Town, auxquels nous nous intéresserons de près dans cet article.

Ce qui frappe dans l'œuvre de William Kentridge, artiste multidisciplinaire, c'est une certaine fluidité qui nous rappelle immanquablement la nature de l'Afrique profonde, comme celle des diversités culturelles qui l'habitent: une fluidité qui épouse ou qui repousse les formes de son territoire et les courbes temporelles de son histoire tourmentée. Œuvre théâtrale tantôt expressionniste, tantôt impressionniste – au sens de la peinture de laquelle elle est proche par les insertions de divers graphismes pratiquées à même le corps du médium scénique –, elle nous présente soit les distorsions qui habitent les âmes métisses et les angoisses qui les hantent, soit les formes étranges, physiques ou imaginaires, des terres sud-africaines.

1. L'art et ses territoires éclatés

Depuis une dizaine d'années, William Kentridge attire l'attention de la critique d'art. Son œuvre se détache des mouvements esthétiques des derniers vingt ans qui misent sur l'éclatement des formes et des structures de signification, qui effacent le sens et le sens de la représentation pour amener le spectateur dans l'expérience, dans le vécu de la *présence*. Ces pratiques, regroupées sous le genre du *performance art*, s'inscrivent dans une pratique performative qui conteste la *structure* en désarticulant le langage et en défiant la logique du sens. Mais ce nouvel acteur de la scène artistique contemporaine qu'est William Kentridge produit une œuvre qui s'oppose à ces mouvements contestateurs et qui semble plutôt *reconstituer* le sens et ramener le discours à la vie sans pour autant emprunter les voies esthétiques du passé. L'œuvre de William Kentridge s'inscrit dans un syncrétisme à la fois disciplinaire et culturel. Disciplinaire, parce que Kentridge reconstruit le discours en rassemblant sur la scène texte dramatique, graphismes et animations (dessins ou marionnettes), vidéo, théâtre, opéra, dans le but de retrouver une tour de Babel artistique. Son œuvre réside dans le fait même qu'elle est traversée par de multiples pratiques et disciplines artistiques qui se trouvent ainsi

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

captives d'une scène unificatrice. L'œuvre de Kentridge est marquée par une culture hybride, à l'image de son pays natal, l'Afrique du Sud, et ressemble à un chœur vigoureux et unanime de voix plurielles.

Il y a quelque part un lien entre, d'une part, cette *transdisciplinarité* des pratiques artistiques rassemblées par Kentridge sur une même scène de théâtre et, d'autre part, la *transculturalité* des textes dramatiques qui informent l'univers de son théâtre. C'est ce qui semble constituer une véritable force politique dans son œuvre. Chez Kentridge, l'Afrique noire – avec ses traditions ancestrales et ses vécus identitaires puisés dans les tourments de son histoire –, se reflète de manière dialectique dans les textes *blancs* (e.g. *Wojzeck*, *Faust*, *Ubu*, etc) de ses colonisateurs. D'où ce métissage issu de la rencontre des multiples traces culturelles de l'Afrique du Sud d'hier et d'aujourd'hui, d'*ici* et d'ailleurs.

Notre étude s'intéresse plus particulièrement à cette œuvre théâtrale tout originale, à implications sociales et politiques profondes. Malgré l'absence d'une implication subjective ou bien d'un engagement politique délibéré de son auteur, l'œuvre de Kentridge est en et par elle-même un vrai discours politique. Nous tenterons donc de relever les éléments de ce discours pour en comprendre à la fois la théâtralité et l'historicité, ainsi que l'essence politique de son action performative. Car, si cette œuvre unifie pratiques et cultures, ce n'est pas seulement pour des raisons esthétiques, mais aussi pour refléter une réalité dont elle témoigne de façon à la fois fascinante et contradictoire, en nous révélant une Afrique qui tente de se réconcilier avec son passé, de guérir les plaies infligées par l'apartheid, de s'en remettre et de remettre en question le démembrement de sa nation.

2. Une œuvre *transculturelle*

Kentridge utilise souvent la représentation d'œuvres occidentales (*Woyzeck*, *Zeno*, *Faust*, *Ubu*, etc.) comme un territoire culturel qu'il *revisite* et qu'il *remodèle* selon les spécificités sociopolitiques et à l'aide des traditions sud-africaines. Cette idée est une

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

façon métaphorique – tant que le scientifique risque d'en détruire la poésie dont elle est le lieu –, de suggérer l'essence de ce que j'appelle la *transculturalité* dont l'œuvre de Kentridge est imprégnée. Dans sa quête de nouvelles formes d'expression, Kentridge mélange formes médiatiques, formes et contenus sémiotiques pour forger ainsi à la fois une expérience culturelle nouvelle et de nouveaux modes de *perception*. La *transculturalité* chez Kentridge est liée à la *transdisciplinarité* de son œuvre, cette tension entre les multiples formes et contenus qui visitent la scène de son théâtre et qui ne « peuvent » pas coexister normalement:

> *One of the first reasons one is making images in the first place, rather than writing, is because certain objects or parts of the work seem appropriate to it without being able to give a clear reason why. It's one of the principles I work with to allow disjunctions, to encourage things that shouldn't be together.*[1]

Ce sont précisément ces aspects qui se trouvent à l'origine d'un discours politique indirect qui semble émerger directement de l'*œuvre* et non de la voix de son auteur. Ce discours semble s'affirmer de la même façon que les fameuses animations de Kentridge, c'est-à-dire en s'auto-générant, ou encore en en effaçant (dissimulant) l'énonciateur lui-même. C'est cette marque esthétique de Kentridge qui explique également la force des effets politiques de ce théâtre sur le spectateur dont traite principalement cet article.

3. Vers un nouveau *théâtre politique*

Curieusement, là où l'*effet de distanciation* du théâtre de Brecht n'a pas réussi à provoquer une véritable réflexion politique chez le spectateur, Kentridge semble plus efficace en ce sens à travers un effet de *rapprochement*. Ce *rapprochement* n'a rien à voir avec le mouvement contraire à la *distanciation*, à savoir avec

[1] Kentridge, in Michael Godby, «William Kentridge: Retrospective», *Art Journal*, Vol. 58, No. 3, New York, NY, College Art Association, Autumn 1999, p.76; également disponible sur Internet en format *pdf* à: http://www.jstor.org/.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

un retour à l'illusion de la représentation «aristotélicienne» contre laquelle opèrent les techniques brechtiennes. Il réside plutôt en l'effacement de la subjectivité de l'auteur, qui *rapproche* ainsi le spectateur des contenus de l'œuvre dans une action critique, politique. Trois spectacles seront ici analysés dans le but de comprendre les spécificités du théâtre politique chez William Kentridge.

3.1. *Woyzeck on the Highveld*[2] (1992) est un regard décapant sur les réalités sud-affricanes des années 1950: pauvreté, injustice sociale, industrialisation aride, désespoir de l'individu. Le spectacle traite de la lutte d'un travailleur saisonnier contre une société insensible. Adaptation d'après *Woyzeck* de Georg Buchner (1837), la production de ce spectacle sous la direction de Kentridge marque la première collaboration de l'artiste avec la *Handspring Puppet Company*. Kentridge met en scène marionnettes et film d'animation pour mieux illustrer l'univers intérieur torturé de Woyzeck, ainsi que pour articuler précisément ce *transfer* culturel du texte européen dans le contexte sud-africain.



Fig. 1.1: *Woyzek on the Highweld* (1992).
Marionnette: Adrian Kohler; photo: Rouphin Coudyzer

[2] Version du titre: *Wojzeck in Johanesburg*. «Highveld» est le nom d'un haut plateau qui inclut la région métropolitaine de Johannesburg, Afrique du Sud.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

Ce transfert culturel se fait par le biais de plusieurs formes esthétiques. Par exemple, les traits des visages de la plupart des marionnettes (voir *Figure 1.1*) sont visiblement africains. Cependant, la couleur du visage est plutôt blanche comme pour marquer, du moins formellement, le métissage entre le texte européen et le contexte culturel sud-africain. Ce métissage culturel est ressenti par l'*évidence* de l'ambiguïté que produit le contraste entre la couleur de la peau du marionnettiste, *noir*e, et celle de la poupée, *blanche* mais aux traits faciaux africains. Parfois la marionnette (e.g. le personnage de Marie) est manipulée par deux marionnettistes bien visibles: un marionnettiste *blanc* (qui la manipule seulement) et une marionnettiste *noire*, qui interprète la voix ainsi que l'*expression du visage.* À travers le jeu de ce trio, la *transculturalité* devient ainsi auto-référentielle: elle semble se constituer en élément d'un discours qui pointe sur l'idée d'une identité hybride.

Côté projections, le spectateur est invité à « contempler » un paysage de désolation, un univers habité par des formes qui symbolisent avec force les thèmes de l'exploitation et de l'oppression. Ainsi, dans l'animation qui passe à l'écran, un outil bizarre semble menacer la terre, ensuite il «s'efface» (cf. cette technique particulière des animations de Kentridge par laquelle une nouvelle forme surgit à même la forme initiale à travers son effacement progressif) pour laisser apparaître un aimant en forme de «U». Celui-ci fait sortir de la terre une matière noire qui envahit le cadre petit à petit: le paysage noircit, englouti par ce qui semble représenter du pétrole. Ensuite surgissent de la terre des poteaux qui dépassent à peine la hauteur de cette « marée » noire qui inonde la surface de la terre. Éléments récurrents chez Kentridge, ces poteaux sont souvent interprétés par la critique d'art comme symbolisant les peuples noirs d'Afrique du Sud. Cette image de *Woyzeck* signifie très subtilement que ces êtres sont condamnés à l'extinction, étant engloutis par cette mer de pétrole, donc qu'ils n'arriveront pas à *s'en sortir*.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

Le paysage de l'animation continue de s'*altérer* et l'image elle-même perd en définition à travers l'affaiblissement du contraste et de la luminosité. L'*altération* est un processus qui semble caractériser ce discours discret des images de Kentridge. Il y a, en effet, plusieurs *altérations* successives. Il y a d'abord un effacement de la lumière comme matériau de composition par ce noir profond qui envahit l'écran. Le «paysage» est en perte de définition. C'est ainsi qu'on arrive à interpréter que la «mine» – que l'animation localise dans le monde «sous-terrain» invisible –, est la source des *altérations* visibles en «surface». L'image montre comment cette noirceur *monte* des profondeurs de la terre jusqu' en surface pour ainsi l'*effacer.* À retenir que la mine est une réalité spécifique (économique et sociale) du colonialisme en Afrique du Sud.

Le colonialisme, autre thématique que vise le discours de ce théâtre, devient présent à travers une autre figure intéressante. Il s'agit d'une marionnette représentant un rhinocéros (voir *Figure 1.2*). Cette figure, comme d'autres éléments de l'œuvre de Kentridge, devient «lieu de métissage» à travers l'association de deux idées autour de la figure du rhinocéros: côté Nature, le rhinocéros est un animal d'Afrique; culturellement, il renvoie à l'univers dramatique des *Rhinocéros* de Ionesco. Ainsi, dans *Woyzeck*, la scène de dressage dans la quelle apparaît le rhinocéros devient symbolique de la résistance face au colonialisme. Faible résistance, puisque le rhinocéros obéit à son dresseur qui, après avoir frappé le rhinocéros, s'adresse au spectateur: «Observe the progress of civilisation ! It's not natural, it's all educational !». Oppression et colonialisme (cf. *éducational*), d'une part, et résistance et liberté (cf. *natural*), d'autre part, s'affirment de façon dialectique à travers ces paroles qui renvoient à la thématique de l'*apartheid*.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

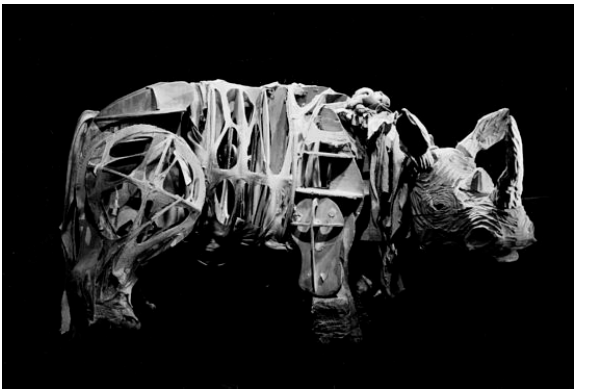


Fig. 1.2: *Woyzeck on the Highweld* (1994).
Marionnette du *rhinocéros* et photo: Adrian Kohler

Peut-être la plus riche parmi les formes d'expression du politique dans ce spectacle, c'est la scène où un docteur consulte Woyzeck: à la scène on voit le docteur qui prend le pouls de Woyzeck. En arrière plan, la projection fonctionne comme un système à part qui vient s'ajouter en complémentarité à la scène vivante et qui n'est pas sans rappeler certaines techniques brechtiennes par l'utilisation d'éléments parallèles à la scène principale à titre de commentaire indépendant: «au lieu de suivre la même direction que les mots [ici l'action principale, sans paroles], ils entrent avec eux dans une relation dialectique, en contre-point»[3]. En effet, selon ce que l'animation (projetée sur l'écran du fond) apporte à la scène principale (en scène), le médecin semble «prendre le pouls» de l'univers intérieur de Woyzeck, son patient et, en même temps, *patient* des dégradations sociales, comme de celles de l'*imaginaire* sud-africain en tant qu'altération culturelle. Voici, dans ce qui suit quelques-uns des faits qui amènent cette réflexion.

[3] *Cf.* Martin Esslin, **Bertolt Brecht**, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, p.192.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

Le «dialogue» des sons. À chaque fois que le docteur ausculte Woyzeck, on entend un court fragment de musique africaine de percussions répété en continu. Étonné de ce qu'il entend, le docteur s'ausculte lui-même comme pour cerner les «différences». À ce moment précis, on entend une musique classique de violoncelle sur laquelle se superposent petit à petit d'autres sons de ce qui pourrait constituer la catégorie «civilisation»: interférences radio (qui marquent la transition d'un univers à l'autre), bruits métalliques industriels, bruits de moteur, des percutions mécaniques, etc. La musique africaine est engloutie ou plutôt effacée. Mais ce bruitage semble garder quelque chose de la musique africaine du début puisqu'il est performé sur le rythme de cette musique africaine. Les sonorités de la scène sont donc placées sous le signe de l'*altération culturelle.* Sous l'aspect politique, le discours est en train d'«insinuer» que cette *altération culturelle* est le résultat de l'acte soi-disant «éducationnel», «civilisateur» du colonialisme (cf. la scène du dressage du rhinocéros).

Le « dialogue » des images. Les figures de projection tissent des réseaux de signification complexes à travers des tensions qui engendrent un véritable *conflit* dramatique à l'écran. Souvent, deux paradigmes visuels se disputent l'espace théâtral qu'accueille l'écran de projection:

– au niveau global, il y a, d'une part, le paradigme des objets de la «civilisation» occidentale (bouilloire, conserve, radio, voiture etc.) et, d'autre part, le paradigme des objets de l'univers colonisé d'«exploitation»/«oppression»: casque, pelle et lampe de mineur (cette lampe, sur un bruit de percussions métalliques qui évoque le travail dans une mine, se colorie en rouge-sang);

– à un moment donné, l'écran accueille l'image d'un «chat noir» figuré comme *terrorisé* face à un «chien blanc» *terrifiant*, «conflit» de facture satirique qui n'a aucun besoin d'être explicité;

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

– à chaque fois que le docteur se penche pour ausculter Woyzeck, apparaît en projection une «oreille». Lorsque le docteur approche le stéthoscope de son oreille à lui, comme pour analyser ou comparer en quelque sorte la « captation » de l'univers intérieur de Woyzeck, apparaît en projection un «mégaphone». Pragmatiquement, la fonction de l'oreille est celle de *patient* qui convoque le thème de l'*obéissance*. Le mégaphone, par son pouvoir de diffuser et, surtout, d'augmenter les sonorités, est représentatif de la fonction d'*agent*. Dans le contexte de la pièce, le mégaphone apparaît plusieurs fois (pour un exemple, voir *Figure 1.3*), pour symboliser donc un agent de répression, puisque c'est souvent un instrument d'oppression, ou encore de manipulation: il *menace* ou *domine* les foules par le pourvoir du son augmenté.



Fig. 1.3: *Woyzek on the Highweld* (1992).
Animation: William Kentridge. Photo: Rouphin Coudyzer

Ces images expriment tout un rapport de forces sociales et politiques à travers lesquelles on nous livre en synthèse, l'essence du mal qui rongeait la société sud-africaine à l'époque colonialiste. *Woyzeck* est une fresque sociale et politique *naïve* où l'œuvre expose une action politique sans pour autant l'expliciter, l'orienter

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

idéologiquement et sans engagement de la part de l'auteur. Elle puise son pouvoir politique dans les multiples contrastes entre le texte littéraire et le contexte socio-culturel réel, mais aussi dans le dialogue de plusieurs systèmes médiatiques: la marionnette, l'animation, ainsi que la technique de projection.

3.2. *Faustus in Africa* (1994) est une adaptation libre de *Faust* de Goethe avec des insertions de textes du poète sud-africain Lasego Rampolokeng. C'est la deuxième collaboration entre Kentridge et la *Handspring Puppet Company.* La marionnette occupe toujours un rôle important. Faust est représenté par une marionnette (voir *Figure 2.1*) dont les traits du visage sont plutôt de facture africaine[4]. Comme les marionnettes de *Woyzeck*, la couleur est plutôt blanche et l'apparence globale semble renvoyer à une constitution caucasienne. Faust semble, lui aussi, incarner le métissage culturel sud-africain, une certaine dualité de l'esprit d'une nation encore en quête d'identité. Le spectacle présente de façon assez marquée des correspondances entre le thème du texte de *Faust* et la thématique de l'*apartheid*. La production de Kentridge est, de ce point de vue, une allégorie.

Tout comme dans *Woyzeck*, les animations en projections interagissent avec le « texte culturel », à savoir l'univers de *Faust.* Ainsi, une des images de projection est celle où, à l'écran, on nous montre une cuillère qui creuse la terre en profondeur comme pour arriver aux richesses qu'elle abrite. L'image renvoie à la quête du pouvoir ou à une certaine soif de connaissance comme celle qui anime Faust ou plutôt qui finit par lui faire perdre son âme. Dans l'image de projection du dessin animé, la cuillère rencontre et passe à travers des restes humains (crânes, squelettes, etc.). Transposés dans le contexte historique de l'Afrique du Sud,

[4] Ces marionnettes ont été inspirées aux fondateurs de la compagnie, Basil Jones et Adrian Kohler, par une exposition de marionnettes du Mali, il y a une trentaine d'années. Les deux artistes ont ainsi eu l'idée de fonder un théâtre de marionnettes. Pour plus s'informations à ce sujet, voir le site web de la compagnie à: http://www.handspringpuppet.co.za, consulté le 12 mars 2007.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

ces restes renvoient aux victimes de l'apartheid. Le *gestus social*[5] a ainsi été posé; ses effets devraient amener le spectateur à cette action critique dont rêvait Brecht.



Fig. 2.1:
Faustus in Africa (1994). Marionnette de Faust, réalisation: A. Kohler.
Photo: R. Coudyzer

L'œuvre de Kentridge construit donc son discours politique en silence. La récurrence de certaines images ou procédés ne constitue pas seulement une question de style chez l'artiste mais, surtout, construit des points d'ancrage, une sorte d'embrayeurs qui assurent la transition vers les motifs politiques dont traite cette œuvre attachée aux réalités sud-africaines. C'est le cas de l'image symbolique du «chien blanc», qu'on retrouve ici véhiculée par une marionnette, et qui, à la fin, va prendre l'âme de Faust.

[5] «Attitude corporelle, intonation et jeu de physionomie sont déterminés par un *gestus* social […]. Au nombre des attitudes prises par des hommes les uns envers les autres, comptent même les attitudes en apparence entièrement privées, telles que les manifestations de la douleur physique dans la maladie ou les manifestations de religiosité. Ces manifestations gestuelles sont le plus souvent très complexes et pleines de contradictions de sorte qu'il n'est plus possible de les rendre en un seul mot, et le comédien doit prendre garde, dans sa composition qui ne peut être qu'une amplification, de n'en rien perdre, mais au contraire d'en amplifier l'ensemble tout entier. Le comédien prend possession de son personnage en suivant, de manière critique, ses diverses manifestations, ainsi que celles des personnages antagonistes et de tous les autres personnages de la pièce », *cf.* Bertolt Brecht, **Petit organon pour le théâtre**, Paris, L'Arche, 1978 (1963), p. 79-80.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

Pour ce qui est de Faust, bien qu'il soit difficile de dire qui il représente exactement, il semble incarner ce colonisateur qui aurait vendu son «âme» et qui, à travers cette cruelle aventure coloniale, écrase la notion même d'«humanité». Une idée intéressante pour la figure de Faust, en rapport avec ce qui vient d'être dit sur son apparence scénique et la constitution physique de la marionnette, pourrait être celle que le «Diable n'est pas noir, mais blanc». L'image se constituerait donc en un discours politique accusateur d'autant plus puissant que ce sont les moyens scéniques qui le réalisent.



Fig. 2.2:
Faustus in Africa (1994). Marionnette du *chien*, réalisation: A. Kohler.
Photo: R. Coudyzer

La *transculturalité* est non seulement la caractéristique formelle de l'œuvre, mais bien sa thématique principale, ce qui marque un dramatisme sans précédent dans toute l'histoire de la mise en scène de Faust. Pour parler de l'Afrique du Sud, de sa propre identité ethnique et culturelle mixte, Kentridge interroge souvent dans son œuvre cette question d'une identité qui n'est pas *un* et essaie de tracer l'histoire de son devenir. Ce travail de Kentridge est, si l'on veut, un discours sur la *transculturalité*: sous l'aspect *conceptuel*, il s'agit d'une identité en *alter*-ation perpétuelle dans le sens qu'un «transculturel» ne se sentirait ni l'*un* ni l'*autre*, mais se trouverait toujours (dans) un *entre-deux.* Sa conscience visite un territoire identitaire fluctuant.

3.3. *Ubu and the Truth Commission* (1998) est peut-être l'œuvre la plus marquée par le politique, jusque dans le discours

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

verbal cette fois-ci, surtout dans les scènes qui représentent des séances d'audition de la *Truth and Reconciliation Commission* («Commission Vérité et Réconciliation»). Créée en 1993 en Afrique du Sud, présidée par Mgr Desmond Tutu, archevêque anglican de Johannesburg (prix Nobel de la paix), cette commission représente une expérience «aussi originale sur le plan juridique qu' éprouvante pour les victimes (en majorité noires) et les bourreaux (blancs pour la plupart) du régime de discrimination raciale sud-africain[6]» puisqu'elle accorde l'amnistie aux bourreaux en échange de la vérité complète sur les faits portés en jugement, comme l'explique Claude Wauthier (2005):

> Le principe en était simple: bénéficieraient d'une amnistie tous ceux qui viendraient devant la commission 'confesser' en quelque sorte leurs exactions – il s'agissait surtout de membres de la police qui avaient torturé, et parfois tué, des militants des mouvements de libération noirs, principalement le Congrès national africain (ANC) de Nelson Mandela. L'amnistie des requérants était soumise à deux conditions: d'abord de ne rien omettre de leurs crimes et délits dans leur déposition, ensuite d'avoir agi sur ordre de leur hiérarchie tout en croyant servir un 'objectif politique' (une prétendue défense de la race blanche, par exemple). Contrairement à ce qu'avait publiquement craint l'ancien président Frederik De Klerk, la révélation des sévices souvent atroces infligés par les bourreaux n'a pas entravé la réconciliation entre les communautés noire et blanche. La Commission a ainsi réussi la catharsis qu'elle s'était fixée comme objectif[7].

Il n'y a donc rien d'étonnant qu'un texte culturel comme *Ubu Roi* d'Alfred Jarry ait été associé à un fait réel dans la production mise en scène par Kentridge à la *Handspring Puppet Company.* Ce qui est étonnant, c'est plutôt la rencontre entre l'absurde nais-

[6] Claude Wauthier, «Vérité et réconciliation en Afrique du Sud», *Le Monde diplomatique*, janvier 2005, p. 31.
[7] *Loc. cit.*

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

sant d'*Ubu* et le dramatisme cathartique d'un fait réel. Le potentiel de théâtralité s'installe donc dès la phase conceptuelle de cet «impossible» mariage.

Sur le plan de la réalisation théâtrale, les symboles du *chien*, encore une fois, et du *crocodile* retiennent l'attention, tout comme un inédit investissement symbolique de la fonction de «manipulateur» de la figure même du marionnettiste. D'abord, la figure du «chien» en tant que matière de l'expression, est ici encore plus évoluée par rapport aux autres occurrences dans l'œuvre de Kentridge. Dans *Ubu*, on nous présente, au bout de nombreuses recherches esthétiques et techniques, trois têtes de chien en une seule marionnette (voir *Figure 3.1*):

> *The character of the three-headed dog – three different characters reluctantly sharing one fate – became part of the heart of the material of the play. What started its life as a kind of technical concern, or as a limitation* [références aux difficultés de manipulation de trois marionnettes séparées, vu le personnel artistique limité], *became a character in its own right and carried with it a whole weight of associations.* [8]



Fig. 3.1: *Ubu and the Truth Commission* (1998).
Marionnette des *chiens de guerre*, réalisation: A. Kohler. Photo: R. Cudyser

[8] Kentridge, in Polly Irvin, **Directing for the Stage**, Hove, RotoVision, Stagecraft series, 2003, p. 53.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

Ce trio des «chiens de guerre» (*dogs of war*), comme ils sont nommés dans le spectacle, est manipulé par trois marionnettistes. Mais nous ne sommes pas en présence d'un simple double *marionnette-marionnettiste*, mais bien d'un «triple» théâtral du fait qu'on investit les marionnettistes de la valeur symbolique de manipulateurs de la société. Ils représentent les intérêts économiques des multinationales, en général les acteurs principaux de l'injustice sociale et de l'oppression politique. Les marionnettistes jouent le rôle des forces obscures derrière les actes des « chiens de guerre».

L'autre marionnette (voir *Figure 3.2*), le *crocodile*, représente un *animal d'Afrique* et, en même temps, l'animal politique féroce de la société sud-africaine, un « mangeur » de preuves. C'est parce que bien des preuves ont été « effacées » que l'on a opté pour cette forme rare de récupération de la vérité, donc de la mémoire du passé, qu'est la *Truth and Reconciliation Commission*. L'image du crocodile qui avale les preuves incriminantes est ainsi très suggestive de faits réels qui ont marqué l'histoire récente de l'Afrique du Sud.



Fig. 3.2: *Ubu and the Truth Commission* (1998).
Marionnette du *crocodile*, réalisation: A. Kohler. Photo: R. Cudyser

La *Commission* est mise en scène non seulement pour fin d'illustration ou de représentation, mais également pour construire la base d'un discours multiculturel, notamment à travers le

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

multilinguisme qui caractérise l'échange des répliques. Cette reconstitution théâtrale des faits réels introduit un contraste entre structures poétiques et structures politiques, autrement dit alternent l'historicité des faits et la poéticité de l'interprétation. Par ailleurs, la problématique de la *transculturalité* est une fois de plus mise en avant. Ainsi, dans les scènes qui renvoient aux auditions dans le cadre de la *Commission*, les personnages des «noirs» témoignent en Zulu. Il y aussi des personnages-interprètes, ce qui fait que le spectateur bénéficie de la traduction des témoignages en anglais presque «naturellement». Performative, la traduction *se joue elle-même*: elle est auto-référentielle à la scène.

Les aspects interculturels du spectacle sortent donc du cas de figure d'un simple exotisme théâtral linguistique et s'inscrivent dans le sens d'une manifestation interculturelle intérieure à l'œuvre. Il ne s'agit pas d'une simple convention, d'une insertion artificielle dans le champ de la théâtralité. Dès lors, le dialogue des langues s'ouvre vers l'espace symbolique de l'entente, du rapprochement entre cultures *à part* qu'on essaie de «remembrer». Démembrée par les violences du passé, la nation sud-africaine est en quête de vérité, de réconciliation, cherche à guérir ses plaies. Cette thématique du *remembering*[9] dans l'œuvre de Kentridge, analysée par Vanessa Thompson (2005) dans une perspective psychologique et sociale, prend un double sens: celui d'une quête/reconstitution de la *mémoire* collective et celui d'une guérison de l'identité nationale.

Une scène intéressante sous l'aspect linguistique est celle de la querelle entre Pa Ubu, personnage « blanc », *à la scène*, et Ma Ubu, personnage noir, *en projection.* À travers ce «dialogue» multi-média (théâtre et projection) se tissent les liens entre l'univers d'*Ubu* de Jarry et celui de Kentridge. Dans cette scène, aux accents expressionnistes, on voit ces deux personnages se jeter,

[9] Vanessa Thompson, Healing Violence in South Africa: A Textual Reading of Kentridge's **Drawings for Projection**, these de doctorat, Department of Psychology, McNulty College and Graduate School of Liberal Arts, Duquesne University, mars 2005.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

comme dans une querelle des cultures, des phrases dans un «langage archaïque et artificiel[10]» qui est plus près de l'Anglais, chez Pa Ubu, et plus près du Zulu, chez Ma Ubu.

Plus tard, dans le même contexte, il y a une séquence dans laquelle Pa Ubu regarde Ma Ubu à l'écran comme s'il s'agissait de son image en miroir. Ainsi, Ubu semble être traité ici comme un seul personnage *dédoublé* en Ma Ubu et Pa Ubu (voir *Figure 3.3*), pour illustrer l'esprit d'un «interculturalisme intériorisé[11]» ou d'une «disjonction incluse[12]». En tant qu'expression d'un conflit intérieur, ce face-à-face fait ressortir justement le côté «trans-» de la *transculturalité*, c'est-à-dire la dynamique paradoxale de cet état instable ou de cette hésitation caractéristique d'une identité «flottante» ou identité *transculturelle*. Au niveau symbolique, il pourrait s'agir également d'un conflit moral que vivrait intérieurement l'*homme blanc* (i.e. le colonisateur) qui commencerait, enfin, à s'opposer à l'influence de son côté maléfique, à son despotisme, à son Ubu *intérieur*.



Fig. 3.3:
Ubu and the Truth Commission (1998).
Ma Ubu (Busi Zokufa) et Pa Ubu (Dawid Minnaar).
Photo: T. Lepera

[10] Jane Taylor, auteure du scénario, in «Author's Note», en ligne à: http://www.handspringpuppet.co.za/html/ubu.html, page web de la production; consultée le 11 mars 2007.

[11] Josette Féral, «Beyond the Cultural Perspective toward Transcultural Identities» (conférence), **The 4th International Colloquium of Theatre Studies**, Tokyo, Université Seijo, 28 mars 2006.

[12] Gilles Deleuze, «L'épuisé», in S. Beckett, **Quad et autres pièces pour la télévision** suivi de l'**Épuisé** de Gilles Deleuze, Paris, Minuit, 1992, p. 61.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

Cette scène est unique par son discours verbal performatif: à travers l'utilisation de langues différentes chez les deux personnages, on chercherait ainsi à briser l'*entente* avec le Mal. Ce serait donc, sous l'apparence d'une disjonction radicale entre deux identités sud-africaines à la fois proches et lointaines (cf. Ma Ubu, *noire*, et Pa Ubu, *blanc*), le signe d'une disjonction de l'esprit d'Ubu qui habite chacun d'entre nous. Dans la scène des témoignages devant la *Commission*, l'effet est plutôt celui d'une conjonction spirituelle entre ces deux identités (cf. la *réconciliation*).

En guise de conclusion, les œuvres théâtrales présentées ici, comme bien d'autres encore de William Kentridge – comme *Confessions of Zeno* (2002-2003), *Il Ritorno d'Ulisse* (1999-2000), etc. –, associent en général un texte culturel occidental (européen) et une réalité locale (sud-africaine). Les voies de la création sont traversées dans une approche interculturelle évidente. Par contre, ce qui fait la *transculturalité* de ces œuvres, c'est le traitement que les textes d'origine subissent, leur adaptation aux réalités sud-africaines à travers un processus d'*altér*-ation des textes d'origine tant sous l'aspect de la forme que sous celui du contenu. Ces *textes* sont ainsi rendus *différents, autres*. Ils se *transforment* sous la « baguette » de Kentridge tout comme ses célèbres dessins:

> *The drawing technique that Kentridge uses for his animated film – except for the very early movies in which he drew directly onto the celluloid–is to extend his procedure of drawing in charcoal to include the dimension of time. Adjustments to the contours of the figures in the form of both additions and erasures are recorded in a sequence of exposures, and the potential for the movement in any static figure is rendered into actual movement in film. In the score or so drawings that are used for each film, traces of the erased forms bear witness to the passing of time and provide a kind of aureole of history to each scene.*[13]

[13] Michael Godby, **op. cit.**, p. 79. L'article contient des images de qualité supérieure des œuvres de Kentridge.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

Pour reprendre la problématique des *altér*-ations du texte culturel, les changements qu'il subit sont tellement profonds qu'il engendre une mutation qui le place presque «naturellement» dans ce territoire culturel sud-africain, déjà métissé, qui puise de nouvelles formes d'expression à travers ses racines occidentales. C'est plus qu'une simple traduction, plus qu'une importation ou un phénomène d'intertextualité et/ou d'interculturalité. Le texte d'origine se trouve *transité*, *traversé*[14] par des contenus qui lui sont étrangers et qui se «greffent» sur les anciens sans subir de «rejet». Ces derniers se constituent alors en une mémoire originaire, un point de référence virtuel pour l'état actuel de la *transition* culturelle que subit le Texte, plus proche à présent d'une structure mythique. Il y a donc à la fois adaptation et respect du texte d'origine – autrement dit «syncrétisme théâtral[15]» dans le sens de Balme (1999). Ce n'est donc pas ce qu'on pourrait appeler, du point de vue d'un sud-africain, de l'«exotisme» à l'occidentale (i.e. européen) dans un théâtre non-occidental (i.e. sud-africain).

L'œuvre théâtrale de Kentridge ouvre de nouvelles perspectives dans le traitement des questions culturelle et politique dans les arts de la scène. Elle représente en même temps une excellente occasion de comprendre les phénomènes interculturels, ou plutôt *transculturels* directement dans ce champ riche de manifestations artistiques. Parler de l'œuvre de Kentridge, c'est aussi parler de la façon dont l'artiste lui-même traite de sa propre identité *transculturelle*, de la façon dont cet état transitionnel l'habite. Bref, ce théâtre conjugue la tâche didactique (un certain souci de théorisation) et la tâche politique (souci d'information et action critique) avec le plaisir esthétique qu'offre la découverte d'une œuvre plurielle et d'une pratique multidisciplinaire parfaitement intégrée

[14] Cf. le suffixe *trans*- dans le terme « transculturalité » qui semble le mieux convenir à ces phénomènes.

[15] «*I invented for myself the term 'syncretic theatre' as a label for these postcolonial experiments [indigenous performance in 'commonwealth drama'] and began to consider ways of thinking about culturally disparate works on a comparative level*», cf. Christopher B. Balme, **Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama**. Oxford, Clarendon Press, 1999, p. vi.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

au corps de l'œuvre, chose plutôt rare. Cette œuvre prolifique sur le plan des formes d'expression instaure une théâtralité qui *agit* sur le spectateur, qui ne le laisse pas indifférent après le tomber du rideau. Dans cette efficacité «non intentionnelle» elle nous rappelle l'idée d'un *théâtre total* de Wagner. Le théâtre de Kentridge est bien un théâtre qui établit des ponts entre des pratiques artistiques des plus diverses; qui plus est, il adjoint à cette quête esthétique un puissant caractère politique qui ne réside pas dans la propagande mais bien dans son action performative dont la visée est celle de cicatriser les plaies d'une nation divisée par la violence. Dans cette œuvre inédite, le *blanc* et le *noir* ne font pas *gris*; leur mélange tend plutôt vers un spectre interprétatif «coloré» et riche de contenus.

Références bibliographiques

Balme, Christopher B., **Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama**. Oxford, Clarendon Press, 1999.

Brecht, Bertolt, **Petit organon pour le théâtre**, Paris, L'Arche, 1978 (1963).

Deleuze, Gilles, «L'épuisé», in S. Beckett***, Quad et autres pièces pour la télévision*** suivi de l'**Épuisé** de Gilles Deleuze, Paris, Minuit, 1992, p. 57-106.

Esslin, Martin, **Bertolt Brecht**, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971.

Féral, Josette, «Beyond the Cultural Perspective toward Transcultural Identities» (conférence), **The 4th International Colloquium of Theatre Studies**, Tokyo, Université Seijo, 28 mars 2006.

Godby, Michael, «William Kentridge: Retrospective», *Art Journal*, Vol. 58, No. 3, New York, NY, College Art Association, Autumn 1999, p.74-85; disponible sur Internet en format *pdf* à: http://www.jstor.org/.

Irvin, Polly, «William Kentridge», **Directing for the Stage**, Hove, Roto Vision, Stagecraft series, 2003, p. 46-59.

Handspring Puppet Company, http://www.handspringpuppet.co.za; consulté le 12 mars 2007.

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)

Thompson, Vanessa, Healing Violence in South Africa: A Textual Reading of Kentridge's **Drawings for Projection**, these de doctorat, Department of Psychology, McNulty College and Graduate School of Liberal Arts, Duquesne University, mars 2005.

Taylor, Jane, «Author's Note», page web d'*Ubu and the Truth Commission*, en ligne à: http://www.handspringpuppet.co.za/html/ubu.html; consulté le 11 mars 2007.

Wauthier, Claude, «Vérité et réconciliation en Afrique du Sud», *Le Monde diplomatique*, janvier 2005, p. 31.

Photos: Gracieuseté de *The Handspring Theatre Company.*

BDD-A17885 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:54:46 UTC)