ACTE I

L'élan

Le public est convoqué dans un lieu. Ce lieu peut être une place, un parking, un parc.
Y sont disséminées quelques silhouettes collées sur les murs.
Les cinq comédien·ne·s apparaissent et distribuent à chaque spectateur·rice une enveloppe contenant une lettre. Les enveloppes sont de trois couleurs : bleues, blanches et rouges.

Scène 1

Une fois les enveloppes distribuées, les comédien·ne·s se placent face au public.

Périne. — Tout le monde a une enveloppe ? Faites voir ?
L'ouvrir ou ne pas l'ouvrir, ça, c'est vous qui choisissez.

Tous les comédien·ne·s repartent en courant sauf Maril.

Maril. — C'est fou la mémoire, ça s'invente, ça se réinvente, ça se couvre, ça se découvre, ça s'envole, ça se transforme et puis hop, plus rien. Amnésie. Amnésie collective. Mais un jour ça tambourine, ça tambourine à la porte, ça veut rentrer, ça veut avoir une place. Tu entends ?

Murielle, Mathieu, Périne et Renaud rejoignent Maril en chantant, jouant et poussant le piano.

Périne, *au public*. — Et vous ? De quel côté êtes-vous nés ? À quel endroit du monde ?
À l'est du mur ? Au nord ? Sur quelles rives de la Méditerranée ?

Les quatre comédien·ne·s en arrière-plan entonnent le chant du « Doumdoum »[2].

Est-ce que de votre caverne vous entendiez souffler le vent ? Ou le bruit de l'autoroute ?
Quand vous avez ouvert les yeux, avez-vous vu l'écume des vagues ? Le crépi délavé du mur d'en face par la fenêtre de votre chambre ?
Quelle langue vous a d'abord parlé ?
Enfant, avez-vous senti l'odeur des bombes avant celle du gâteau au chocolat ou le contraire ?
Avez-vous appris à marcher sur une moquette moelleuse d'un grand appartement ou le long de la rivière en sang ? En évitant les mines, en grimpant en haut d'un arbre, en hurlant comme un loup ?
Avez-vous su rapidement le prix de la vie ou avez-vous eu juste peur du noir, comme tout le monde ?
Tout ça tient à peu de chose… À quelques mètres près, une nation vous compte parmi ses pupilles ou fait de vous un animal que l'on tire à bout portant. À quelques années près, vous devenez le père d'une jeunesse sacrifiée ou le fils d'un bourreau que l'histoire n'a pas

2. Le chant du « Doumdoum » est un chant polyphonique à trois voix composé par Renaud Grémillon et construit à partir de la syllabe « doum ».

encore jugé. Le méchant, le gentil, le nanti, le prolo, l'exilé, le conquérant, l'impie, le croyant, le terroriste ou le militant ? L'histoire nous dit parfois ce qu'il faut en penser, parfois seulement. Et nous, notre temps fera-t-il de nous des héros, des salauds, des badauds ?

Pour le moment, nous pouvons dire que nous sommes nés du bon côté, non ?

Elle s'assoit sur le piano.

Je vais vous raconter mon histoire des Tondues.
Celle que j'ai entendue et celle que j'ai bien voulue entendre.
En commençant par le début.
Au début, j'ai rencontré des gens. Il n'y avait qu'à gratter, tout était là, à fleur de peau.
Les histoires se livraient comme si elles dataient d'hier. Les enfants, les petits-enfants, les témoins, les amis…
J'ai tout mis dans un chaudron, j'ai remué.
C'est devenu des personnages, comme dans les films et les romans.
Des histoires vraies totalement fausses.
De fausses histoires complètement vraies.
Pour qu'on voie ce que ça fait, les vieilles histoires et les fonds de tiroir. Que ça vous colle à la peau comme mille ans d'infortune et que ça vous bouffe de l'intérieur.
Les Tondues, une histoire ancienne ?

Les comédien·ne·s cessent de chanter.

Pas sûr.

Maril Van Den Broek, Renaud Grémillon, Murielle Holtz, Mathieu Maisonneuve, Périne Faivre.
Festival Chalon dans la rue, Chalon-sur-Saône, 2017.

Scène 2

Trois personnages de fiction se construisent à vue, dans une négociation entre la metteuse en scène et le comédien ou la comédienne qui l'incarne. Le texte est adapté aux caractéristiques des comédien·ne·s (âge, accent, etc.). La musique au piano singularise chaque personnage.

Périne. — Alors il y aura Marie. Marie, elle a trente ans.

Murielle. — Depuis deux semaines !

Périne. — Elle habite ici à {Octon}, elle a un môme, Benoît.

Murielle. — Ah non pas Benoît.

Périne. — Olivier ? Alan ?

Murielle. — Non ! Gaby. Gaby !

Périne. — Elle a un môme, Gaby, onze ans. Marie, elle porte bien son nom.

Murielle. — Oh ! Tu trouves ? Non, j'aurais préféré Patty ou Sam, tu vois un prénom qui claque, qui sonne, que tu peux crier dans la rue.

Périne. — Non, elle s'appelle Marie. Marie comme la vierge.

Murielle. — Ouais… Mais elle est pas vierge.

Périne. — Ça non, elle n'est pas vierge.

Murielle. — Ok, Marie. Marie sans mari.

Périne. — Marie, c'est une femme d'aujourd'hui. Trente ans, mère célibataire.

Murielle. — Elle met des talons, ça la grandit un peu et ça fait qu'on l'appelle Madame au lieu de Mademoiselle. Elle adore changer de chaussures.

Périne. — Elle est serveuse. Elle a toujours du mal à joindre les deux bouts. Elle aurait aimé être… Restauratrice de vieux tableaux, mais elle est serveuse.

Murielle. — C'est une femme libre. Elle a grandi et elle habite à {Octon} parce qu'elle l'a choisi. Elle a un gosse et un boulot parce qu'elle l'a choisi. Si elle veut, elle peut changer de boulot, elle est libre. Elle vote pour qui elle veut et elle vote toujours blanc. Elle baise avec qui elle veut et elle baise qu'avec des noirs, des peaux sombres ou caramels, comme ça, elle a l'impression d'être en voyage.

Périne. — Marie, elle a un caractère de chien mais elle ne peut pas s'empêcher d'aimer la terre entière, les hommes surtout.

Murielle. — La vie, c'est fou, des fois on sait pas, alors il faut être prêt à tout. C'est Kamel qui dit ça.

Périne. — Kamel, c'est qui Kamel ?

Murielle. — C'est son pote.

Périne. — Son pote ou… ?

Murielle. — Ah non, pas avec Kamel !

Périne. — Et ils n'ont jamais…

Murielle. – Ah non ! Non ! Pas Kamel. Kamel c'est son meilleur pote.

Périne. — Et il dit quoi Kamel ?

Murielle. — Il dit : « Fais que ton rêve soit immense, comme ça, t'es sûr que tu le perdras jamais de vue. »

Périne. — Côté famille, une mère absente, un père à l'autre bout de la France et une grand-mère taiseuse et capricieuse dont elle est la seule à s'occuper. Il y a dix jours, la grand-mère meurt.

Murielle. — Enfin !

Périne. — L'emploi du temps de Marie va s'alléger et peut-être son compte en banque se renflouer.

Murielle. — Et ça, ce serait chouette.

Périne. — Et puis il y aura Madeleine, elle a {quatre-vingt-neuf ans}, elle ne les fait pas, hein ? Elle est née ici dans le quartier en 1927.

Maril. — Non Périne, ça ne peut pas marcher.

Périne. — Pourquoi ?

Maril. — Avec l'accent que j'ai ! Elle est née à Utrecht, aux Pays-Bas.

Périne, *ayant du mal à prononcer.* — À Utrecht ? D'une mère néerlandaise et d'un père français, qui très vite emmène toute sa famille ici en France, à {Octon}. Ça va, ça ?

Maril. — Oui, très bien. Mais elle rêve toujours en néerlandais.

Périne. — Et ça fait comment ?

Maril. — *De meeste dromen zijn bedrog en als ik wakker wordt naast jou dan droom ik nog…*

Périne, *la coupant*. — Madeleine, quatre-vingt-neuf ans. Aujourd'hui, elle vit à Grenoble, en maison de retraite.

Maril. — En semi-autonomie !

Périne. — Elle est en forme ?

Maril. — Elle est vieille, mais en forme.

Périne. — Et puis elle est entourée.

Maril. — Quand on est veuve, et on ne le voit pas venir, on vit entourée de veuves !

Périne. — Elle a des enfants surtout.

Maril. — Agathe, Léon, Liliane et Thomas.

Périne. — Non, elle a trois enfants !

Maril. — Ah oui, Thomas c'est le fils d'Agathe.

Périne. — C'est elle qui perd la mémoire, pas toi !

Maril. — Elle dit qu'elle a quatre enfants mais en fait elle en a trois. En tout cas, elle a fait le choix de la maison de retraite, il y a deux mois.

Périne. — Non, deux ans !

Maril. — Déjà ? C'est pour tranquilliser les enfants, ils se sentent moins coupables quand ils ne viennent pas la voir.

Périne. — Madeleine, sa spécialité, c'est les cakes.

Maril. — L'autre jour elle a oublié la farine et la fois d'avant c'était la levure, il y en a qui disent que les bonnes recettes naissent des petites erreurs d'ingrédients. C'est faux, c'était dégueulasse.

Périne. — Madeleine, elle parle beaucoup de cuisine mais jamais de son enfance. Elle dit souvent : « Mais enfin, c'est si loin, comment voulez-vous que je m'en souvienne ? » Elle a passé son enfance ici à {Octon}, jusqu'à ses vingt ans, en 1947. De cette époque, elle ne garde qu'un seul souvenir.

Maril. — Son amie d'enfance, sa voisine.

Maril et Périne. — Lili.

Maril. — Elle lui manque ?

Périne. — Oh oui elle lui manque.

Maril. — Mais il n'y a pas que ça, les goûts, les odeurs, les corps, son propre corps lui manquent, l'impatience, le désir lui manquent et aussi les bons cakes lui manquent.

Périne. — Madeleine, elle perd la mémoire et elle le sait. Elle va bientôt mourir et ça aussi elle le sait. Et dans les dédales de ses souvenirs qui lui échappent, il y a un vieux truc qui est remonté et qu'elle voudrait régler avant le grand voyage, Mado.

Périne. — Et enfin il y aura Marc. Marc, il a trente-cinq ans.

Mathieu. — Trente-quatre !

Périne. — Trente-quatre, pourquoi trente-quatre ?

Mathieu. — Je ne crois pas qu'il puisse avoir trente-cinq.

Périne. — Pourquoi ?

Mathieu. — Regarde, ce serait pas crédible.

Périne. — Marc, trente-quatre ans. Aujourd'hui il vit à…

Mathieu. — Nancy.

Périne. — Nancy ?

Mathieu. — Nancy, ce n'est pas la destination de rêve mais ça lui convient.

Périne. — Il bosse dans une petite boîte, il est employé.

Mathieu. — Non, pas employé. Cadre !

Périne. — Non il n'est pas cadre, c'est trop.

Mathieu. — Oui, t'as raison, il ne cherche pas la gloire. L'ambition ça peut tuer. D'ailleurs son patron…

Périne. — Monsieur Niverolle.

Mathieu. — Il lui dit ça souvent : « Marc, vous êtes un élément important », et ça lui fait plaisir.

Périne. — Marc, c'est l'aîné d'une famille de quatre. Il a toujours été plus proche de sa mère que de son père.

Mathieu. — Son père ? Une énigme, un étranger, un homme du silence. Et puis la famille ça n'a jamais été son truc.

Périne. — D'ailleurs, il ne l'a jamais emmené voir Manou.

Mathieu. — Manou ? C'est qui Manou ?

Périne. — Sa grand-mère ! Elle vivait {dans le Sud} avec toute la famille paternelle. Aujourd'hui, une famille éclatée aux quatre coins de la France.

Mathieu. — Marc, ce n'est pas le genre à poser des questions.

Périne. — Il ne se fait pas remarquer et il ne prend jamais d'initiative.

Mathieu. — Jamais ! Sauf une fois. Une fois, à la caisse du supermarché, devant lui il voit une fille sublime. Il avait acheté de la viande et elle des carottes. Il lève les yeux, il la regarde et il lui dit : « On pourrait se faire un bœuf carottes ? » Et la fille lui répond : « Chiche ! »

Périne. — Carole, c'est la femme de sa vie. Et aujourd'hui, pour Marc le monde change. Ils vont avoir un bébé.

Mathieu. — Il ne pensait pas que ça lui arriverait un jour.

Périne. — Pourquoi ?

Mathieu. — Ce n'était pas prévu. Normalement le cycle de Carole est hyper régulier. Il le sait, c'est lui qui compte.

Périne. — Non, attends, ça, ce n'est pas crédible.

Mathieu. — Mais si c'est crédible. Attends Périne, le monde bouge, il y a des hommes qui suivent le cycle de leur femme, qui savent les jours d'ovulation, l'arrivée des règles.

Périne. — Tiens, ça m'intéresse. *(Au public.)* Est-ce qu'il y a des hommes ici, aujourd'hui, qui savent exactement où en est le cycle de leur copine ?

Mathieu. — Et bien lui, il sait. C'est une fille. Il est complètement chamboulé. Il ne sait plus trop bien comment il s'appelle. Il n'entend pas le réveil le matin, il est déjà arrivé quatre fois en retard au boulot ce mois-ci.

Périne. — C'est pas de lui, ça.

Mathieu. — Non, il est dépassé, c'est l'émotion.

Périne. — Dans quelques instants, nous allons les retrouver ici, tous les trois à {Octon}.

Madeleine n'y est pas revenue depuis cinquante ans.

Elle s'est sauvée hier de la maison de retraite à cause d'une vieille lettre, jamais perdue, cent fois relue et à laquelle elle n'a jamais répondu : la lettre de Lili, son amie d'enfance.

Marc, il va découvrir la ville pour la première fois.

Il a reçu, il y a une semaine, une lettre de son père. Ce n'est pas rien de recevoir une lettre de son père, pour la première fois à trente-quatre ans. Depuis il ne dort plus. Il a pris le train ce matin de Nancy, sans rien dire à personne.

Quant à Marie, elle est chez elle, c'est {son village}.

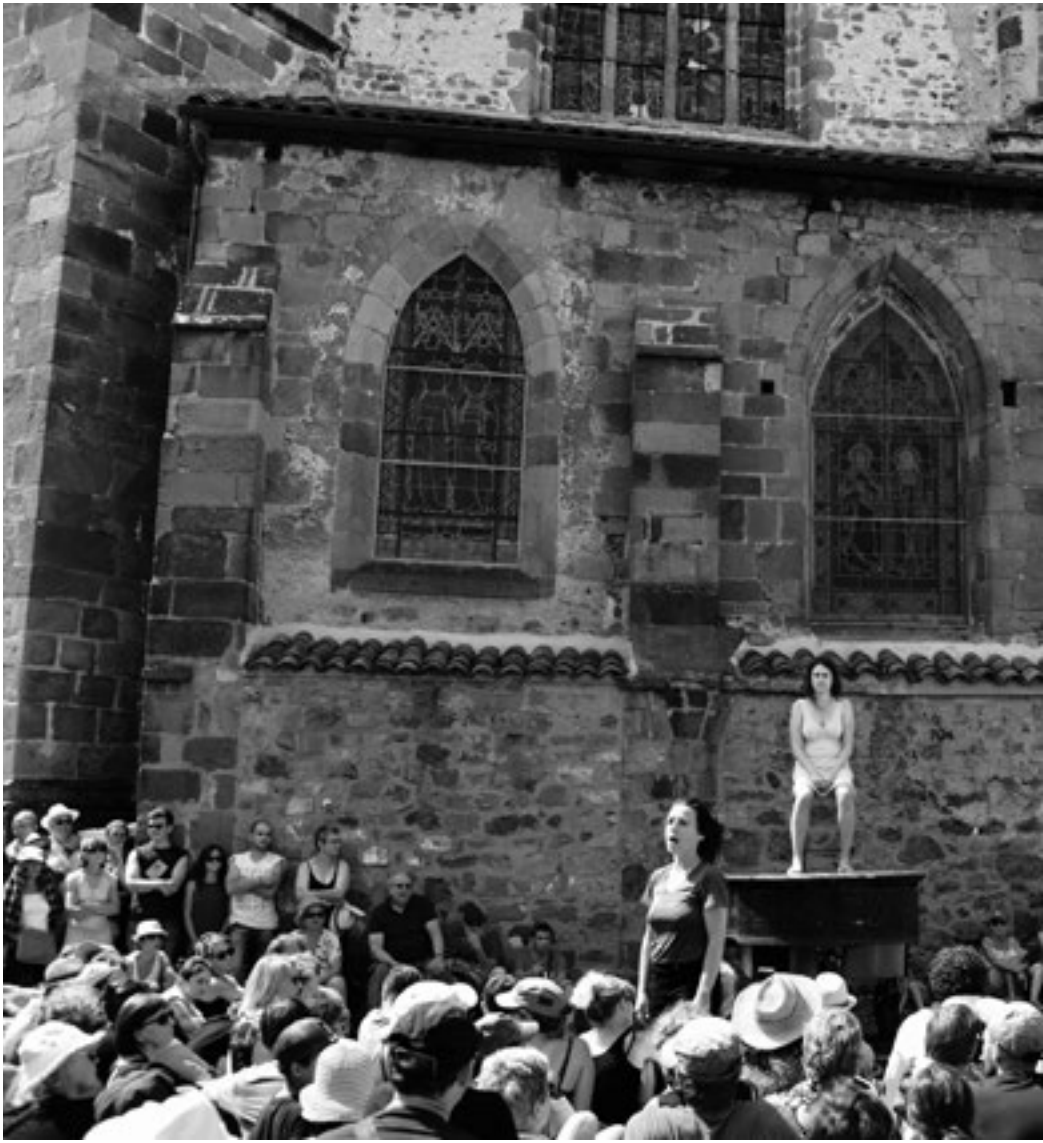
Tout à l'heure, elle a relevé son courrier : dans la boîte, une lettre blanche, administrative. Encore, c'est sûr, une putain de facture. C'est une lettre du notaire de sa grand-mère. Une histoire d'héritage.

À partir de cet instant, ils ne vous voient plus, vous n'êtes plus des spectateurs mais vous devenez une foule anonyme et invisible.

Mesdames et messieurs, je vous invite à suivre votre enveloppe.

Marc et la lettre bleue, Marie et la lettre blanche, Madeleine et la lettre rouge.

À la fin de cette scène, les trois personnages partent chacun de leur côté dans des directions différentes. Le public est divisé en trois groupes qui déambulent à la suite de leur personnage.



Théâtre de la reprise, théâtre de la convocation

« Le réel n'est pas de ce monde.
Il n'y a aucun espoir d'atteindre le réel par la représentation. »
« On pourrait dire que le Réel, c'est ce qui est strictement impensable.
Ça serait au moins un départ. »
Lacan, *Écrits* et séminaire 22, « R.S.I. », 1974.

Le 1er mai 2018, dans son *Nouveau manifeste de Gand*[3] pour un théâtre véritablement tourné vers la ville, le metteur en scène Milo Rau affirme : « Il ne s'agit pas seulement de représenter le monde. Il s'agit de le changer. Le but n'est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle. » Il confiait par ailleurs à Nicolas Garnier en septembre 2019[4] : « Je suis attiré par la réalité, alors même que celle-ci représente l'impossible au théâtre. » Comme lui, Périne Faivre interroge la capacité de l'art à saisir l'Histoire et ses événements. Dans *Les Tondues*, elle a choisi l'épisode de la tonte publique de vingt mille femmes françaises à la Libération. Comment envisager les faits, à quelle distance les approcher ? Faut-il les rejouer pour mieux les appréhender ? Comment produire un discours sur le monde ? Si la boîte noire du théâtre doit déjouer l'isolement de la salle, le théâtre de rue, lui, n'est jamais coupé du réel, il s'y baigne. Il circule dans des espaces ouverts et entre en dialogue permanent avec la cité et la société. Il fait avec. Il joue avec.

---

3. Voir le site d'Artcena : <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/enjeux/le-manifeste-de-gand>. [Dernière consultation : juillet 2020].
4. Voir le site culturel *Ma culture* : <http://www.maculture.fr/entretiens/milo-rau/>. [Dernière consultation : juillet 2020].

S'atteler à retraverser l'événement paraît une tâche immense et terrible : rouvrir la plaie jamais cicatrisée, raconter le traumatisme tu, remettre en scène l'épisode occulté, revoir et réentendre ce que fut la tonte de vingt mille femmes. Une tâche d'autant plus périlleuse que la plupart des victimes, acteur·trice·s et témoins a préféré enfouir ces souvenirs sous la honte, la pudeur, la culpabilité ou le souci de reconstruire la Nation. Achoppant sur l'inaccessible objectivité et l'inenvisageable réappropriation, Périne Faivre ne peut adopter le point de vue interne de la femme humiliée. Elle accueille donc une multiplicité de regards extérieurs. Sociologue de formation, elle se nourrit d'abord à la source du témoignage, de la mémoire, des traces historiques. Pour autant, elle n'applique pas les théories du théâtre documentaire de Peter Weiss. Il ne s'agit pas de confronter deux camps ni de « soumet[tre] les faits à l'expertise[5] », mais de sentir et ressentir. De vivre.

En effet, Les Arts Oseurs n'envisagent pas de livrer au public toute la vérité sur les tondues. Leur théâtre ne cherche pas une reconstitution exacte, mais plutôt une *reconvocation*. Il se place ainsi sous le régime de la reprise, au sens répétitif mais aussi tisserand du terme : il recrée, il répare. Le préfixe co-indique en outre que rien ne pourrait avoir lieu sans collectif, sans commun, sans la présence d'une assemblée. Il s'agit bien d'entendre, ensemble, ce que les voix transmettent : une vérité plurivoque, polyphonique. C'est pourquoi Les Arts Oseurs nous déplacent sans cesse, nous proposant d'aller voir sous différents angles, y compris celui de la fiction, comment apparaissent les faits. Cela nécessite d'abord de réintégrer l'histoire là où elle a eu lieu : dehors, dans l'espace public.

Acte I : entrer dans la fiction théâtrale

Sur la place où nous sommes rassemblés, une troupe de théâtre surgit. À sa tête, la metteuse en scène nous interroge sur le lieu et les conditions de notre naissance. Ont-elles eu des répercussions sur nos choix ? La métathéâtralité, exhibition du théâtre en train de se faire, s'affirme comme un préalable éthique. Ici, on nous montre les rouages du mensonge théâtral. Jouant d'une distanciation toute brechtienne, le préambule exhibe sa nature fictive et factice,

5. Peter Weiss, « Quatorze notes pour un théâtre documentaire », dans *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*, Les Éditions du Seuil, Paris, 1968.

ses ficelles comme ses écueils. Malgré la gravité du sujet, l'embarquement dans la fable se déroule dans une atmosphère primesautière où l'on prend plaisir à voir les personnages se construire. Sous nos yeux, les comédien·ne·s endossent leur costume, revêtent un nom, un prénom, un passé, des marottes, comme une nouvelle peau. Mais cette construction, accompagnée par la création musicale, ne va pas sans négociations ni ajustements avec la metteuse en scène, incarnation de l'impossibilité de parler « à la place de ». Puisqu'on n'a accès qu'à quelques bribes de témoignages, chacun a son mot à dire et s'arroge le droit d'investir un peu de ses caractéristiques et de ses humeurs dans les personnages. S'éloignant résolument du modèle weissien qui refuse l'affabulation, on réaménage des histoires récoltées et on injecte de l'imaginaire pour faire émerger le vrai.

Cette scène d'immersion progressive dans l'aventure théâtrale aboutit au tirage au sort d'une enveloppe colorée. Au moment du départ, chacun brandit sa lettre comme un laissez-passer ou un billet pour un voyage : une marée bleue, blanche, rouge se lève. Effet saisissant. Puis vient le temps ludique de la séparation. La couleur des enveloppes nous attache à un personnage, de façon aussi arbitraire que le hasard qui a présidé à notre naissance. Il faut se détacher d'un compagnon, d'une amie, de sa fille… Nous nous scindons en trois groupes et partons en filature dans des directions différentes.

Acte II : enquêter avec les personnages

Les personnages, Marie, Mado et Marc, comme Œdipe avant eux, se mettent en quête de leurs origines familiales, remontant à la racine étymologique du mot histoire : l'enquête. En archéologues de l'intime, avec plus ou moins de réticence, ils partent sur le terrain fouiller le passé de leurs proches, tenter d'éclairer des zones d'ombre, de mieux envisager leur identité, de se positionner. Et ce cheminement vers la vérité, vers la révélation, qui nécessite un certain dessillement, passe nécessairement par le mouvement et le décentrement. Mado et Marc entreprennent concrètement un voyage. Quasi en fuite, ils coupent avec leur quotidien aliénant, sortent d'une prison concrète ou symbolique : pour l'une la maison de retraite, pour l'autre le carcan du travail salarié. Déterritorialisés ou re-territorialisés, termes chers à Gilles Deleuze, ils se déplacent, s'approprient l'espace. Mado remonte comme un saumon le cours de son existence, constate combien les lieux de son enfance ont changé. Marc découvre le village de ses aïeux. Marie, quant à elle, emprunte un

chemin qui la détourne de sa routine et l'entraîne vers une autre perception de sa grand-mère tout juste décédée, cette femme qu'elle avait cru connaître en la côtoyant quotidiennement. C'est là toute la grâce du théâtre de rue, et plus particulièrement de la déambulation théâtrale[6], de nous faire traverser concrètement, physiquement, le déplacement que nécessite une telle démarche. Dans le sillage des personnages, arpenter le terrain, interroger les témoins, c'est faire l'expérience d'une délocalisation du regard. La pérégrination se double ainsi d'un étonnement au sens philosophique du terme. Chacun prend conscience d'aliénations intégrées et s'en distancie : de l'épilation intégrale à la soumission au chef.

À cet égard, la conversation téléphonique se révèle un outil dramaturgique d'une grande acuité pour suivre les méandres et la progression de la pensée. En effet, chaque parcours est émaillé de petites stations où le personnage passe des coups de fil. Quel bonheur pour le spectateur d'entrer dans ces petites bulles d'introspection, saisies comme par effraction ! L'accès à ces confidences et confrontations fonctionne comme la focalisation interne dans les romans : l'auditeur plonge dans la psyché des êtres, suit au plus près les cheminements intérieurs, la décantation de la pensée. L'écoute de ces « monologues » lacunaires fait apparaître le flux et le reflux des réflexions. Au fil des conversations trouées — les répliques des interlocuteurs n'y figurent pas — nous accédons aux revirements intimes du seul personnage auquel nous avons accès : tâtonnements, questionnements, prises de conscience…

C'est que l'accès à la parole semble au centre de ces trois parcours de désaliénation. Ici, se dire, c'est se défaire. L'individu, englué dans la malédiction du silence, s'affirme en recouvrant l'usage des mots. Mado, pétulante octogénaire touchée par la perte de mémoire, sans doute travaillée par l'appel au secours de l'amie, resté stricto sensu lettre morte, se réfugie dans le déni, ressasse. Après avoir refusé la réclusion dans la maison de retraite et l'angoisse de sa fille, elle entame un dialogue imaginaire réparateur, une adresse poétique à l'absente qui retisse de la continuité et de la vitalité. Marc, étouffé par le travail et un supérieur hiérarchique qui met à mal(e) sa virilité, vit dans l'acceptation tacite. Il s'impose subitement et réoriente son destin par un *« fuck »* tonitruant. Lui aussi se lève et se casse. Le détour euphémistique par l'anglais lui permet de

6. Lire à ce sujet les témoignages de Périne Faivre et d'autres directeurs et directrices artistiques de compagnies de théâtre de rue dans *Déambulations théâtrales : et toi, tu fais comment ?*, ouvrage collectif publié en juin 2020 aux éditions 1 000 kg du Groupe Tonne.

franchir la barrière du langage et des obligations. Marie, quant à elle, incarne la gouaille, une langue verte et franche à l'image de sa liberté sexuelle. Mais le silence menace toujours de tout ensevelir. La vérité est un fardeau porté en solitaire. La scène du banc est là pour nous pointer la nécessité de partager les maux : soulager verbalement sa douleur permet de retrouver de la puissance, ensemble. En ce sens, la prise de parole publique de Marie l'échauffe, révèle la Femen en elle : debout, face au public, elle se découvre soudain Passionnaria dénonçant les violences et les injonctions faites aux femmes. Ce faisant, elle s'affirme politiquement : elle n'est pas née féministe, elle le devient. Quel spectacle réjouissant de voir son corps traversé par cette révélation. Ce portrait de militante en devenir nous rappelle celui de Suzanne, l'ouvrière qui monte sur l'établi pour haranguer ses collègues dans *Classe de lutte*[7], film documentaire des groupes Medvedkine de Besançon. Pour l'une comme pour l'autre, le discours redresse, libère, fait accéder pleinement à l'affirmation de soi. La langue délie le corps de l'oppression. Et puisque les paroles s'envolent et que les écrits restent, le tag et l'épitaphe se révèlent deux autres formes d'affirmation de soi et d'occupation de l'espace public que Marie et Marc revendiquent désormais. Devenus hérauts, ils ne se tairont plus et décident de graver dans le marbre, à proprement parler, leur fierté retrouvée. Ce moment fort de délivrance et de puissance par la parole partagée intervient judicieusement alors que tous les spectateurs se sont retrouvés. Nous formons désormais une assistance, des témoins conscients et non plus invisibilisés par un quatrième mur.

Il est alors saisissant de s'apercevoir qu'ayant vécu une enquête menée selon le « paradigme intérieur »[8] d'un personnage, chaque personne du public ne dispose que d'un fragment de vérité et donc d'un accès limité aux histoires comme à l'Histoire. La scission en trois parcours, trois regards — Mado, Marc, Marie — a démultiplié l'effet du *theatron*, étymologiquement le lieu d'où l'on voit. Nous n'avons eu accès qu'à des histoires fragmentaires. Nous n'avons pas tous vu la même chose. Et la déambulation accentue encore cet aspect subjectif : chacun choisit en effet son poste de vision, sa distance vis-à-vis de la scène. Revoir le spectacle en suivant un autre personnage, comme

7. *Les Groupes Medvedkine, 1968-1974*, Coffret de 3 DVD, Les Mutins de Pangée & ISKRA, 372 mn, mai 2018.

8. Expression utilisée par Pierre Bayard pour désigner la grille de lecture personnelle que chacun surimpose sur les œuvres, dans *Enquête sur Hamlet, le dialogue de sourds*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2012.

le font certain·e·s spectateur·trice·s, offre-t-il un meilleur surplomb ? Pas sûr… Avec acuité, la scénographie illustre l'impossible coïncidence des points de vue, les petits arrangements mémoriels avec le réel, la singularité des expériences. Voir converger ces trois groupes de spectateurs m'a ainsi permis d'envisager les dissensions du peuple français à la Libération. Ils matérialisent et métaphorisent les enjeux de l'unité nationale. En effet, comment concilier des visions parcellaires et partisanes, comment réunir les résistants, les collabos et l'immense majorité de ceux qui n'ont rien dit ni rien fait ?

Acte III : regarder l'histoire droit dans les yeux

Si la fiction échoue à faire émerger la vérité, le temps semble venu, pour la représentation-enquête de tenter de se confronter à la matière historique, de mettre en scène le processus de recherche documentaire. Les comédien·ne·s abandonnent leurs oripeaux de personnages.

Notre cortège arrive au pied d'un mur où de fantomatiques silhouettes de tondues s'imposent comme des réminiscences d'images d'archives. D'une valise émergent des matériaux tangibles. Coupures de presse, photographies, témoignages issus de procès-verbaux ou de travaux universitaires pourraient faire affleurer un théâtre didactique du démontage et de la démonstration. Il n'en est rien. Les images d'époque floutent les visages. Comme dans la création plastique qui a disséminé dans la ville des crânes nus, des dos voûtés, les tondues restent des figures sans visage. Il ne s'agit pas tant de mimer leur disparition progressive et, ce faisant, de faciliter l'oubli, mais plutôt de ne pas redoubler l'exhibition. Les réapparitions spectrales charrient de douloureuses réminiscences de lâchetés et de vengeances, le magma affectif que la guerre continue de faire couler bien après les armistices. À titre personnel, c'est cet effacement des traits qui m'a chavirée, creusant dans mon corps un vide immense. On le verra plus tard, la puissance des *Tondues* provient indéniablement de sa pluridisciplinarité, cette variété des langages artistiques qui permet à chacun de trouver une forme de résonance sensible propre à l'émouvoir.

Lancés depuis le public, une myriade de témoignages typifiés émergent de la foule accusatrice : résonnent les mots d'un maire, d'un tondeur, d'une propriétaire de charrette… Y répondent en écho des portraits recomposés de femmes tondues, toujours d'un point de vue externe, à partir de ce qu'on en sait. Leur crime ? Avoir commercé avec l'ennemi allemand : avoir dansé, couché,