

The making of Berlin – BERLIN

Une histoire véridique

Natalie Gielen, *Etcetera*, 17 mai 2022.

Dans le dernier volet de la série *Holocène* sur des villes intrigantes, BERLIN repousse les limites de son style caractéristique et nous offre un jeu de genre étourdissant. Une fois de plus, BERLIN se révèle un maître de la mise en récit.

Deux personnes âgées assises sur un banc dans un parc.

« Tout le monde a deux vies », dit l'un. « Dès qu'on se rend compte qu'on a qu'une vie, la seconde commence. »

« Ma deuxième vie n'a jamais commencé », lui répond l'autre.

BERLIN

L'un des deux hommes s'appelle Herbert, l'autre Friedrich. Ils sont assis dans le parc du Tiergarten, en plein centre de Berlin. Il s'agit de la ville dont la compagnie s'est donné le nom et du dernier de ses portraits de villes (mondiales) qui frappent l'imagination et qui s'inscrivent dans la série dite *Holocène*. Comme souvent avec BERLIN, qui opère à la croisée du théâtre et du film documentaire, nous ne voyons pas les deux hommes en direct, mais sur un grand écran de projection suspendu sur toute la largeur du plateau.

« En Europe, Berlin est la ville la plus fascinante, pour moi », a déclaré le cofondateur de la compagnie, Yves Degryse, il y a une dizaine d'années dans une interview accordée au journal du Theaterfestival. « Elle réunit la réflexion mémorielle et prospective ». Dans la tradition d'autres productions de la série *Holocène*, Degryse et ses collègues évoquent le passé complexe de la ville durant la guerre, et donc la grande Histoire, en se focalisant sur la petite histoire, en l'occurrence celle d'un certain Friedrich Mohr. Jeune homme, Mohr était régisseur du Berliner Philharmoniker – « le roadie de l'orchestre » –, un ensemble financé par le ministère de la Propagande de Hitler pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1945, alors que les bombardements alliés réduisaient la ville à un champ de ruines et malgré l'arrivée imminente de l'Armée rouge, l'orchestre a continué à jouer.

La première moitié du spectacle se penche surtout la remémoration de cette période intense, à travers des entretiens avec Mohr, avec un certain nombre d'historiens de cette époque et lors de l'émouvante conversation à Tiergarten entre Mohr et Herbert, un musicien qui jouait dans le Berliner Philharmoniker. Mohr raconte à son ami tous les moments de leur période commune dans l'orchestre où il a voulu se lever et protester contre les décisions du régime nazi, mais ne l'a pas fait. « Et puis, un jour, on se rend compte

qu'on ne peut plus se lever et protester. Qu'on travaille depuis trop longtemps pour le Berliner Philharmoniker. »

Le passé (de la guerre) et le présent se rejoignent dans une ligne narrative où BERLIN, l'orchestre de l'Opéra Ballet de Flandre et la station de radio Klara tentent d'aider Mohr à réaliser un vieux rêve : une interprétation très particulière de *la Marche funèbre de Siegfried* extraite du *Crépuscule des Dieux* de Wagner. En tant que public, on compatit avec Mohr – son grand souhait va-t-il se réaliser ? – ainsi qu'avec l'équipe de BERLIN qui ne ménage pas ses efforts pour faire réussir cette entreprise.

THE MAKING OF

Comme le titre le dévoile, il ne s'agit pas seulement d'un portrait de Berlin, mais aussi d'un making of. La scène d'ouverture le révèle d'emblée : on entend une sonnerie de téléphone, puis les voix hors champ de Fien Leysen et Yves Degryse. Elle lui demande si elle peut filmer le making of de la production sur la ville de Berlin et si cela le dérange qu'elle enregistre déjà cette conversation téléphonique ?

Tout le spectacle est en outre truffé d'images dans lesquelles on voit l'équipe de BERLIN au travail lors de réunions de production, dans la voiture en chemin vers Berlin, en train de téléphoner et de s'envoyer des messages sur WhatsApp... Ainsi l'accent est mis sur le processus de travail et les décisions que prend l'équipe. Cela donne parfois lieu à des moments amusants, comme lorsque le scénographe dessine son plan ambitieux sur les pierres en béton d'un parking à coups de grands gestes (« ici, il y aura un grand rideau en gaze »), ou lorsque le caméraman Geert De Vleeschauwer explique vouloir rester le plus possible en dehors du « making of », à moins d'y figurer en tant que personnage. « Alors on t'appellera Dirk », lui rétorque Degryse.

Entrevoir les discussions sur les choix de forme et de contenu révèle que la sélection et l'ordonnancement d'éléments de la réalité en reviennent par définition à une (dé)formation de cette réalité. Même le meilleur documentaire met en scène ce qu'il filme afin de transposer la réalité en images. Ce qu'illustre aussi l'image d'ouverture, dans laquelle un drone, accompagné d'une bande sonore, survole Berlin et atterrit dans un bâtiment vide, en béton, où l'on voit Mohr pour la première fois. Le drone vole autour de l'homme, qui ne regarde pas la caméra (et a donc reçu l'instruction de ne pas le faire). Puis l'équipe apparaît à l'image – par hasard ? – et on voit de quelle manière une nouvelle prise de la scène est filmée. Le méta-niveau du making of nous rend très conscients, en tant que spectateur, de la construction du documentaire.

MÉTA-DOCUFICION

Au milieu du spectacle, un rebondissement radical de l'intrigue remet tout en question et brouille complètement la distinction entre documentaire et fiction (ou entre le making of d'un documentaire et d'une fiction). Ce n'est certes pas une nouveauté de la part de BERLIN d'explorer cette zone limite. La compagnie l'a déjà fait, entre autres, dans l'ingénieux *True Copy*, ou dans *Iqaluit*, cet autre épisode de la série *Holocène* dans lequel des récits de vrais habitants de la ville s'entremêlent à un texte d'Ivo Michiels.

Ce qui est intéressant, c'est que le méta-niveau du making of soulève des questions de fond et de forme sur les choix opérés pour raconter une histoire, qu'on prétende qu'il s'agit de fiction ou d'un documentaire (ou les deux). Qui plus est, cela démontre qu'aussi bien la fiction que le documentaire utilisent des stratégies très similaires. Il suffit de penser aux « véritables » messages WhatsApp que de nombreuses séries de fiction intègrent aujourd'hui au scénario, ou à la bande sonore entraînante que l'on entend lors des trajets en voiture vers Berlin et qui aurait pu sortir tout droit d'un film à suspense.

Dans un entretien avec Stoffel Debuysere publié sur le site internet Sabzian, le philosophe Jacques Rancière parle de cette frontière floue entre fiction et documentaire : « Selon moi, la fiction ne consiste pas à inventer des créatures imaginaires, mais à créer une structure rationnelle dans laquelle on peut présenter des faits, des personnages et des situations, et dans laquelle on peut relier des événements entre eux. La fiction est partout, même dans les informations qu'on entend tous les jours. Donc, en général, c'est la fiction qui crée un sentiment de réalité. »

Les différents niveaux du spectacle résonnent dans une scénographie complexe (en effet, le plan dessiné « sur le parking »). BERLIN ne répugne de toute façon pas à placer un écran de plus ou de moins sur scène, et la compagnie opte plus d'une fois pour un brassage de direct, de musique, de technique et de cinéma. L'aspect novateur de leur démarche réside précisément dans le dialogue qui s'engage de la sorte entre les différents médias et les écrans comme autant de personnages sur une scène. Pour le dernier volet de la série *Holocène*, BERLIN sort le grand jeu : par le biais d'écrans transparents, trois niveaux sont créés sur scène. Au milieu, Degryse et De Vleeschauwer s'activent à actionner la technique, à côté d'eux, une corniste, et rien de moins que six écrans qui ensemble forment un orchestre lors du finale. On pourrait dire qu'ils en font trop, mais la profusion scénographique concorde parfaitement avec la mise à nu du mécanisme sous-jacent à la narration. Et c'est précisément ce dont traite cette production. En jouant avec des disciplines (cinéma et théâtre) et des genres (documentaire et fiction), BERLIN repousse les limites de la question : dans quelle mesure faut-il que quelque chose soit vraiment « vrai » ?

UNE ODE À LA NARRATION

Plus le spectacle avance et plus on y repense après, plus il s'enrichit. Ainsi, la structure du *Crépuscule des Dieux* de Wagner, avec sa longue introduction et ses trois actes, semble potentiellement coïncider avec la structure du spectacle. Hasard ou pas, on se le demande. De nouveaux liens et de nouvelles idées font surface, bien après que la dernière salve d'applaudissements s'est tue. En quittant le bâtiment, votre serviteur entend un couple spéculer sur « les véritables tenants et aboutissants de cette histoire ». Une réaction très humaine bien sûr, car il est dans notre nature de vouloir comprendre ce que nous ne pouvons pas (encore) comprendre. Le spectacle laisse libre cours à notre réponse à cette question – la réponse de BERLIN à des questions complexes, et la réponse de Mohr à un passé sur lequel il n'arrive pas à avoir prise : nous racontons des histoires. *The making of Berlin* est une ode bouleversante et poignante au pouvoir des histoires, et à la façon dont elles peuvent faire s'élever les gens au-dessus d'eux-mêmes et les réunir – dans une salle de théâtre, par exemple. C'est une ode aux histoires stratifiées, protéiformes et véridiques que nous nous racontons pour rester debout, pour justifier nos choix, pour survivre.

Natalie Gielen est assistante de rédaction à Etcetera. Elle travaille également en free-lance en tant qu'autrice, éditrice, productrice et « œil extérieur » dans le domaine des arts.

source : <https://e-tcetera.be/the-making-of-berlin-berlin/>

traduction : Isabelle Grynberg