HAL open science

Expériences documentaires. De nouveaux enjeux pour l'édition théâtrale

Marie Urban

▶ **To cite this version:**

Marie Urban. Expériences documentaires. De nouveaux enjeux pour l'édition théâtrale. Nicole Colin; Florence Baillet. L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale, Presses Universitaires de Provence, pp.245-254, 2021, Textuelles. Théâtre, 9791032002940. hal-03339296

HAL Id: hal-03339296

https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03339296v1

Submitted on 6 Dec 2023

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 Attribution - ShareAlike 4.0 International License

sous la direction de
Florence Baillet
Nicole Colin

L'Arche Éditeur

Le théâtre à une échelle transnationale

TEXTUELLES

Textuelles
Les textes du théâtre

L'Arche Éditeur

Le théâtre à une échelle transnationale

sous la direction de
Florence Baillet et Nicole Colin

2021

Presses Universitaires de Provence

Remerciements

Cet ouvrage fait suite à deux colloques internationaux (« Théâtre – Texte – Transfert. L'Arche Éditeur, passeur entre les cultures. Volet I : Traduire le théâtre » et « Volet II. L'édition du théâtre à une échelle transnationale ») qui ont été organisés du 21 au 23 mars 2019 à Marseille et du 6 au 8 juin 2019 à Paris, avec le soutien des équipes d'accueil ECHANGES (Équipe sur les cultures et humanités anciennes et nouvelles germaniques et slaves – EA 4236) et CIELAM (Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille – EA 4235) d'Aix Marseille Université, CEREG (Centre d'études et de recherches sur l'espace germanophone – EA 4223) et IRET (Institut de recherches en études théâtrales – EA 3959) de l'Université Sorbonne Nouvelle, ainsi que de l'Université franco-allemande, du Collège doctoral franco-allemand « Conflits de culture – Cultures de conflit », de la Commission de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle, de la Maison du Théâtre d'AMU, de l'Institut Goethe, de la Maison Heinrich Heine et de la Comédie-Française. Nous tenons à remercier tous les organismes et institutions susmentionnés, sans lesquels ces deux colloques n'auraient pas pu avoir lieu.

© Presses Universitaires de Provence

Aix Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPUD https://www.afpu-diffusion.fr

DISTRIBUTION LIBRAIRIES : DILISCO Groupe Albin Michel

Expériences documentaires

De nouveaux enjeux pour l'édition théâtrale

Marie Urban
Université de Lorraine

À l'heure où de plus en plus de processus de création font preuve d'un ancrage spécifique dans le réel, se manifestant par de longues recherches, par des expériences singulières et partagées comme un travail d'investigation, des voyages, la collecte d'interviews ou par la création d'une archive hétérogène, il semble pertinent de s'interroger sur les nouveaux enjeux que représente ce « théâtre de recherche[1] » pour l'édition théâtrale. Les matériaux récoltés sont le socle de ces créations artistiques qui produisent parfois des savoirs inédits. De plus en plus de récits biographiques font l'objet de mises en scène. Ces derniers sont issus d'expériences, de nouveaux modes de socialité au sein de la pratique théâtrale et se situent parfois à l'interface de la recherche artistique et scientifique[2]. Ces projets théâtraux aux multiples strates, qui se développent énormément en Allemagne mais également en France et ailleurs, font parfois l'objet de publications. En partant de certaines caractéristiques des pratiques documentaires d'aujourd'hui, en particulier telles qu'elles se développent sur la scène germanophone, où cette tendance est très marquée, il s'agit d'esquisser dans la présente contribution certaines problématiques éditoriales que pose ce type de projet.

---

1 Ce terme est une traduction de « *Recherchetheater* » en allemand. Il est de plus en plus employé par la critique mais aussi par des praticiens et des dramaturges en Allemagne : du 19 au 21 novembre 2015 ont eu lieu les « 1. Recherchetheatertage », c'est-à-dire les premières journées consacrées au « théâtre de recherche » au Deutsches Theater de Berlin.

2 On parle en France de « recherche-création » et en Allemagne de « *künstlerische Forschung* » bien que ces notions recoupent des problématiques différentes dans les débats qui animent les deux pays.

Pratiques documentaires, pratiques partagées

L'analyse des nouvelles pratiques documentaires dévoile la façon dont les artistes désirent aujourd'hui s'emparer du réel pour le dévoiler. C'est sans doute pour tenter d'accéder à un réel hanté par son image qui semble à la fois inaccessible et obsédant que des artistes développent davantage de processus créatifs qui s'ancrent dans une expérience. Très souvent, celle-ci a pour caractéristique d'être une pratique partagée. Il peut s'agir par exemple de diverses recherches, d'une enquête de terrain ou d'un voyage effectué par les membres d'un collectif ou à l'initiative d'une équipe artistique accompagnée parfois par des comédiens ou d'autres participants. Nous souhaitons tout d'abord insister sur l'aspect collectif des pratiques documentaires aujourd'hui qui se construisent sur des interactions.

Pour la création du spectacle *Common Ground*[3], Yaël Ronen entraîne des comédiens choisis en fonction de leurs origines (ils vivent à Berlin mais sont presque tous originaires d'Ex-Yougoslavie) dans un voyage dans les Balkans. Cette étape, qui est la première phase du processus, constitue la matière à partir de laquelle le spectacle s'écrit ensuite. Au contact de lieux significatifs pour eux, et à l'écoute de témoignages, un récit commun émerge du voyage et de leurs discussions au sein du groupe. Leur mouvement entraîne une transformation. C'est ainsi à partir de cette nouvelle narration provenant de l'expérience que le spectacle s'écrit.

L'expérience partagée peut aussi avoir lieu autour de réflexions communes. Celles-ci constituent le socle de *Schubladen*[4]. Le projet se construit principalement à partir de l'intersubjectivité des participantes. *Schubladen* se présente comme la mise en scène d'une rencontre. Les membres de She She Pop (ayant grandi en Allemagne de l'Ouest) invitent des collègues ayant grandi à l'Est à effectuer ensemble un travail relationnel autour de la Réunification. Elles confrontent les clichés entre l'Est et l'Ouest ainsi que l'influence déterminante des deux systèmes politiques de l'Allemagne divisée dans leurs vies respectives. En formant des couples et en s'interrogeant ainsi dans un dialogue qui se présente comme un rituel, elles créent un autoportrait collectif, qui est une manière de mettre en valeur des liens entre l'individuel et le collectif. C'est bien l'expérience relationnelle et intersubjective qui alimente le contenu de la pièce et détermine la dramaturgie du spectacle. La scène est le reflet de leurs échanges. C'est un modèle de socialité qui constitue le processus et la mise en scène.

L'expérience peut se caractériser par l'implication d'interprètes non professionnels durant le processus de création. Ils peuvent être considérés comme des « experts du quotidien[5] », ainsi que le pratique Rimini Protokoll,

---

3 Le spectacle *Common Ground* mis en scène par Yaël Ronen & Ensemble a été créé le 14 mars 2014 au théâtre Maxime-Gorki de Berlin. Il a été vu le 5 juin 2014 ainsi que le 27 mars 2017.

4 La première de *Schubladen* a eu lieu le 8 mars 2012. Le spectacle est toujours dans le répertoire du collectif She She Pop et elle continue actuellement de tourner dans le monde entier. Le spectacle *Schubladen* a été vu le 7 mars 2017 au HAU à Berlin.

5 Traduction du terme *Experten des Alltags*, introduit par la pratique de Rimini Protokoll mais qui est aujourd'hui employé plus largement.

car les experts apportent alors une connaissance spécifique sur un sujet, ou bien partagent une particularité biographique. Quoi qu'il en soit, la création théâtrale se nourrit de plus en plus de rencontres et d'histoires apportées par ces « personnes réelles[6] ». Le rejet du texte dramatique au profit d'histoires « vraies » racontées par des témoins en scène semble être une des manières de s'emparer du réel aujourd'hui. Les démarches sont toujours singulières mais les projets théâtraux qui se fondent sur de longues recherches se caractérisent souvent par la collecte d'une matière hétérogène. Les artistes génèrent différentes sources référentielles durant le processus, comme des documents d'archives, des entretiens, des vidéos, etc. L'implication des participants diffère également d'un projet à l'autre. Ils négocient parfois l'image créée avec le reste de l'équipe artistique, ou collaborent dans certains cas activement à la création.

Récits biographiques et identité narrative

Qu'il s'agisse d'amateurs ou de professionnels, les témoignages de personnes réelles sur scène sont orientés par le processus de création, ou par les discussions collectives avant même d'être transformés par le montage et par la théâtralité de la scène. Les spectacles qui reposent sur un processus créatif long, souvent collectif, et reflété ensuite dans la mise en scène, montrent des identités en mouvement. La façon dont l'identité est questionnée s'apparente alors à la conception de l'identité narrative développée par Paul Ricœur. Il analyse à partir de la théorie narrative, la mise en intrigue du soi en éclairant les « histoires de vie » à la lumière de la fusion entre histoire et fiction. L'assimilation de l'histoire d'une vie à une fiction historique explique en partie l'engouement pour les pratiques documentaires qui travaillent à la mise en fiction du soi. L'intérêt croissant pour le biographique sur les scènes serait le reflet du caractère narratif de l'identité.

> C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue empruntée à la fiction ou à l'histoire[7].

La construction de l'identité est interrogée dans des pratiques constituées d'une multitude d'interactions. Paul Ricœur souligne que l'histoire de chacun est enchevêtrée dans celle des autres[8]. Certaines pratiques basées sur des expériences partagées mettent à l'épreuve l'écart dans le divers des cultures[9], tel que le conçoit François Jullien. Il affirme dans son livre *Il n'y a pas d'identité culturelle* qu'il est nécessaire de redéfinir des termes tels que le « dialogue culturel » et préfère parler de « ressources culturelles[10] ».

6 Le terme « personne réelle » n'est pas satisfaisant, mais il permet de décrire une forme de participation qui consiste à impliquer des citoyens qui ne sont pas des artistes dans les processus créatifs.

7 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 191, p. 192.

8 *Ibid*., p. 190.

9 François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle,* Paris, Éditions de l'Herne, 2016, p. 34.

10 *Ibid.,* chap. V « Nous défendons les ressources d'une culture », p. 51-66.

Dans *Common Ground*, la réflexion sur une culture commune et le rapport au passé de l'ex-Yougoslavie s'avèrent complexes, intenses, difficiles et parfois euphoriques. L'expérience du voyage et la création scénique dévoilent un processus de transformation en mettant des identités « en regard[11] », en découvrant leurs « fécondités[12] » respectives plutôt qu'en les figeant, pour reprendre ici les termes employés par François Jullien qui met en valeur la fécondité de l'écart. On décèle à travers *Common Ground* une façon productive de traiter d'un passé englouti et marqué par une guerre dont trop de crimes restent encore impunis. Même si le spectacle assume le *pathos* qu'il provoque, il se construit sur une dramaturgie qui dépasse la consternation pour interroger la dialectique entre mémoire individuelle et culturelle.

C'est ce que fait également le metteur en scène Milo Rau avec sa trilogie sur l'Europe produite entre 2014 et 2016. L'analyse de l'Europe qu'il développe à travers les spectacles *The Civil Wars*[13], *The Dark Ages*[14] et *Empire*[15] présente une polyphonie de voix singulières, avec des comédiens de différentes nationalités, qui dévoilent des fragments de leurs biographies. Ils se rejoignent dans un montage qui les met en tension et dans un certain rapport à l'Histoire. Milo Rau se déplace aux lisières de l'Europe et croise des témoignages de la vieille Europe comme de la nouvelle, pour éprouver la diversité culturelle sur le vieux continent et laisser apparaître des écarts entre les récits.

Liens entre l'expérience et l'œuvre

Loin d'un travail de répétition qui se baserait sur un texte dramatique écrit au préalable, les spectacles qui s'ancrent dans une expérience partagée présentent de nouvelles caractéristiques.

Dans de nombreux cas, l'expérience nourrit l'écriture du spectacle, car elle lui fournit sa matière. Elle constitue le socle de l'œuvre dont elle devient absolument indissociable, même si l'expérience est ensuite transformée lors du passage à la scène. La scène indépendante en Allemagne (*Freies Theater*) a revendiqué dès son émergence dans les années 1970 l'imbrication entre les structures de production et les formes esthétiques qui en découlent. L'expérience telle que nous pouvons la décrire à l'appui d'un certain nombre de processus de création aujourd'hui n'a pas uniquement une influence sur l'esthétique qui en résulte, mais elle provoque des modifications sur le réel, elle crée des espaces communs qui deviennent le substrat de l'œuvre. Ces spectacles s'écrivent progressivement, dans des temporalités souvent longues et constituées de plusieurs étapes, pouvant être très différentes en fonction des projets.

---

11 *Ibid*., p. 37.

12 *Ibid*., p. 41.

13 La première du spectacle *The Civil Wars* a eu lieu le 27 août 2014 durant le festival Zürcher Theater Spektakel à Zurich. Ce spectacle a été vu le 18 avril 2015 à la Schaubühne de Berlin.

14 La première du spectacle *The Dark Ages* a eu lieu le 11 avril 2015 au Residenztheater de Munich. Ce spectacle a été vu le 6 février 2016 au théâtre Nanterre Amandiers à Paris.

15 La première d'*Empire* a eu lieu le 1er septembre 2016 durant le festival Zürcher Theater Spektakel à Zurich. Ce spectacle a été vu le 11 septembre 2016 à la Schaubühne de Berlin ainsi que le 13 mars 2019 au théâtre Le Maillon à Strasbourg.

En outre, ces expériences sont uniques, inséparables de leurs contextes et bien souvent des personnes qui participent. En accompagnant une vieille dame, Margot, presque quotidiennement durant le dernier mois de sa vie avant son suicide assisté en Suisse, le collectif allemand Markus&Markus s'empare d'un sujet tabou[16]. Ils entreprennent une démarche profondément singulière et non reproductible. Dans un tel projet, l'expérience évolue et s'adapte bien souvent aux situations très particulières des participants. Durant le temps qu'ils passent avec elle, les membres de Markus&Markus répondent aux derniers souhaits de Margot. La dramaturgie se construit ensuite en mêlant des textes dramatiques, des documents, des rapports de l'expérience vécue, avec au centre Margot, qui est présente par son absence, à travers les nombreuses vidéos choisies par le collectif et dans lesquelles elle se met elle aussi en scène. La vieille femme est ainsi au centre de l'espace scénique, aux côtés des deux performers qui tentent de combler son absence par une succession de grands gestes théâtraux parodiques et illusoires et remplissent progressivement la scène de ses objets favoris.

Les mises en scène décrites découlent souvent des discussions, mais aussi des conflits qui auront alimenté le processus. Ce dernier fonctionne de plus en plus par rebond, car il s'adapte, bifurque, hésite. Dans la pièce *Ibsen: Gespenster*, Markus&Markus dévoilent au public les difficultés qu'ils ont eues à mettre en place leur idée et la façon dont ils ont été avertis par des personnes rencontrées durant les recherches sur les dangers que représente leur projet. L'innovation, le développement de situations inédites et le désir de découvrir ou dévoiler un contexte correspondent au souhait d'expérimenter. Mais la découverte passe parfois par des résistances, voire des échecs. Et afin de dévoiler un nouveau savoir il faut « arracher au réel son semblant[17] » (pour reprendre ici les termes d'Alain Badiou dans l'ouvrage *À la recherche du réel perdu*). Il y a dans les pratiques documentaires actuelles une nouvelle façon de s'ancrer dans le réel en grattant la surface des choses, en s'engageant dans une expérience, en liant art et recherche, en empruntant des méthodes à d'autres disciplines.

Il y aurait donc une nouvelle tendance qui consiste à privilégier la création de situations qui permettent d'éprouver et d'essayer[18]. Cet ancrage dans l'expérience est devenu essentiel, car il est de plus en plus inscrit dans le contenu des spectacles. En effet, de nombreux spectacles mettent en avant la processualité de l'œuvre en reflétant le contexte de création et l'évolution des étapes, en partageant les questions qui se sont posées durant les recherches ou les répétitions. Présenter et affirmer le contexte, c'est la marque d'une volonté de rendre les spectateurs témoins à leur tour d'une démarche créative et critique, qui est elle-même le reflet d'un processus de transformation.

16 Il est question ici du spectacle *Ibsen: Gespenster*, dont la première eut lieu le 16 janvier 2015 au théâtre Gessnerallee de Zurich et qui a été vu le 8 avril 2015 au théâtre Sophiensaele de Berlin.

17 Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015, p. 27.

18 Les termes « éprouver » et « essayer » ont la même étymologie que le mot « expérience ». Cf. H. Saget., s.v., « Expérience », in Sylvain Auroux, dir., *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, vol. 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 924. « L'ambivalence de l'idée d'expérience, entre la passion et l'action, se remarque déjà dans son origine latine, *experiri* signifiant à la fois "éprouver" et "essayer". »

Quelque chose a changé entre le début et la fin du processus. Mettre en avant la processualité de l'œuvre, c'est refléter à la fois la force transformatrice de l'expérience et celle de l'œuvre.

L'expérience documentaire transforme le travail créatif qui passe par la mise en place de nouveaux processus de création artistiques. Cela bouleverse l'approche de l'œuvre qui ne peut plus être considérée en dehors de son contexte d'élaboration, en dehors des paramètres qui ont conduit à son émergence. Finalement, les méthodes de production, l'expérience et l'œuvre sont indissociables.

Comment envisager dans ce contexte l'édition théâtrale ? Les spectacles forment un savoir inédit par les expérimentations qu'ils mettent en place et grâce à la matière initialement glanée.

Statut d'auteur et publication

La problématique de l'attribution de la paternité de l'œuvre semble encore être floue dans certains spectacles qui se basent sur des recherches et expériences collectives ou mettent en scène des récits biographiques. Le degré de participation des personnes impliquées dans le processus créatif est différent pour chaque projet. Et il est très difficile dans ce type de démarches de déterminer en quelque sorte l'apport créatif de chacun.

De même, il faut s'interroger sur la manière de publier ces textes autobiographiques très personnels et sur la possibilité qu'ils soient joués par d'autres.

Les membres de She She Pop travaillent de façon collective en laissant les figures de l'auteur, du metteur en scène, et de l'interprète se confondre. La paternité de l'œuvre est alors attribuée à tous les membres. Leur méthode consiste à partir d'eux et de leurs expériences personnelles afin de créer un matériau pour la scène[19].

Lors d'une interview, Stefan Bläske[20], dramaturge de Milo Rau dans *The Dark Ages* et *Empire*, explique qu'il est toujours écrit « texte et jeu » pour préciser le rôle des comédiens en scène qui partagent avec le public leurs récits de vie ou plutôt certains fragments[21]. Il précise : « Cela signifie qu'il est indiqué que ce sont eux qui ont contribué aux textes[22] ». Il ajoute ensuite que les droits d'auteur reviennent uniquement à Milo Rau et à lui-même, car les comédiens sont payés pour chaque soir de représentation[23]. Stefan Bläske souligne

19 Sebastian Bark, « Wir sind der Protagonist. Das Material der Performance », in Johannes Birgfeld, dir., *She She Pop, Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin, Alexander Verlag, 2018, p. 86-113.

20 Un entretien avec Stefan Bläske a été réalisé par l'autrice de la présente contribution le 14 mars 2019 à Strasbourg.

21 Il est par ailleurs indiqué pour Milo Rau « Konzept, Text und Regie » (conception, texte et mise en scène).

22 Citation provenant de l'entretien réalisé avec Stefan Bläske le 14 mars 2019 [notre traduction].

23 On peut noter au passage que le dramaturge touche des droits d'auteur alors qu'il n'est pas indiqué clairement dans les programmes de salle et autres présentations du spectacle qu'il a participé à l'écriture de cette version du texte.

également que l'on pourrait préciser que les trois quarts du salaire des comédiens correspondent au jeu et un quart à leur contribution aux textes, mais ce n'est pas le cas. Étant donné que le metteur en scène et le dramaturge ont développé l'idée et effectué le montage des textes, l'attribution complète des droits d'auteur qui leur est faite, peut être justifiée, même s'il serait envisageable de remettre en question ce fonctionnement. Par contre, les choses se compliquent encore avec la publication des trois pièces sous le titre *Die Europa Trilogie*[24] en allemand et en anglais par la maison d'édition Verbrecher Verlag. Cela signifie-t-il que les pièces qui se fondent sur les récits biographiques des comédiens peuvent être jouées par d'autres ? Stefan Bläske affirme qu'il faudrait d'abord demander l'autorisation des comédiens.

Il semble que les témoignages soient indissociables des personnes qui les portent. Pourtant, dans les textes qui accompagnent les spectacles, Milo Rau insiste sur le fait que les comédiens sur scène deviennent des personnages, des figures emblématiques représentant les bouleversements en Europe depuis le siècle dernier. Cet exemple révèle l'ambiguïté du statut d'auteur dans des processus de création participatifs. Personnes réelles ou personnages fictifs ? De plus, même si le récit individuel doit avoir une valeur « universelle » pour le metteur en scène, il reste très personnel. Durant un workshop avec des étudiants en art réalisé par Stefan Bläske le 16 mars 2019 à Strasbourg, le dramaturge de Milo Rau confie que la pièce *Empire* s'avère être psychologiquement difficile à jouer pour la comédienne Maia Morgenstern. Bien qu'elle ait accepté de participer au projet qui implique de raconter sur scène des éléments de sa propre biographie, on constate qu'il n'est pas évident de déterminer à l'avance tous les effets qu'un tel travail peut entraîner sur le long terme pour la personne qui se livre.

La mise en scène du spectacle *Common Ground* revient uniquement à Yaël Ronen mais la paternité est attribuée à « Yaël Ronen & *Ensemble*[25] ». On imagine ainsi l'implication active des comédiens ou encore de la dramaturge dans l'écriture du spectacle. Mais que signifie exactement l'appellation « & *Ensemble* » ? Toutes les personnes ayant participé à la création sont-elles incluses ? Qui perçoit des droits d'auteur ? Lors d'une interview, l'une des comédiennes, Jasmina Musić[26], affirme très clairement qu'elle est contre une publication de la pièce et ajoute : « Je ne permettrais jamais que cette pièce soit jouée par quelqu'un d'autre[27] ». Étant donné qu'il est nécessaire d'obtenir une autorisation auprès d'un auteur avant la mise en scène de son texte[28], si la pièce était publiée, il faudrait que les comédiens soient officiellement considérés comme des auteurs ou du moins comme des co-auteurs pour que leur avis soit requis. Soulignons que Jasmina Musić s'aventure dans ce spectacle

---

24 Milo Rau, *Die Europa Trilogie / The Civil Wars*, *The Dark Ages*, *Empire*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2016.

25 Il est indiqué en allemand « von Yaël Ronen & *Ensemble* ». Voir le site du théâtre Maxime-Gorki : https://gorki.de/de/common-ground, consulté le 14 janvier 2020.

26 Nous avons réalisé des entretiens avec Jasmina Musić les 13 et 15 mars 2017 à Berlin.

27 Citation provenant des entretiens réalisés les 13 et 15 mars 2017 à Berlin [notre traduction].

28 Nous nous référons ici au droit français. Voir à ce sujet l'Article L133-4 du code de la propriété intellectuelle.

sur un terrain très personnel et douloureux : son père a disparu durant la guerre de Yougoslavie. Jasmina et la comédienne Mateja Meded ont échangé leurs rôles dans la mise en scène pour surmonter la difficulté d'évoquer sur scène l'incroyable découverte qu'elles firent durant les répétitions : le père de l'une était prisonnier au camp de concentration d'Omarska, tandis que le père de l'autre y travaillait. Le passage à la scène permet aux comédiennes de prendre de la distance par rapport au lien étrange et réel qui les unit. Voici comment Jean-Marie Piemme définit ce qui lie le théâtre et le réel lorsque son aspect documentaire est revendiqué :

> […] le dispositif théâtral en soi, en tant qu'il est un dispositif et indépendamment des volontés et des intentions, fictionnalise le réel. Ainsi, toute mise en théâtre est une mise en fiction. Cette mise en fiction n'annule pas le contenu documentaire potentiel de la prestation[29].

Ainsi, la scène expose le témoin, mais sa théâtralité le protège. On pourrait évoquer ici de nombreux exemples mettant en valeur des stratégies de mises en scène qui affirment la fictionnalisation de la représentation de soi au théâtre. Le récit biographique sur scène se situe bien souvent entre présentation et représentation pour reprendre une réflexion de Joseph Danan lorsqu'il analyse les liens entre théâtre et performance[30]. Si les textes de *Common Ground* devaient être publiés, comment retrouver sans la scène et sa théâtralité la distance nécessaire par rapport aux faits et évènements réels ? L'édition de ce type de projets doit pouvoir être dissociée de la possibilité de mettre en scène ces récits biographiques dans une nouvelle constellation et avec d'autres comédiens.

Au-delà du texte du spectacle

Quelle pourrait être la pertinence d'une publication issue d'un spectacle documentaire tel que nous le décrivons ? Ce sont des spectacles dont les matériaux sont denses et diversifiés. Certaines méthodes d'enquête de terrain aboutissant à des spectacles documentaires présentent des similitudes avec le journalisme d'investigation. On constate parfois une manière de collecter des informations et de les transmettre qui s'impose comme une alternative aux médias de masse. Le concept de « journalisme esthétique » qui a été développé par Alfredo Cramerotti[31] dans une étude concernant l'art visuel est également pertinent pour les pratiques documentaires d'aujourd'hui au théâtre. Le journalisme esthétique ouvrirait de nouveaux horizons à la fois pour le journalisme et pour l'art. En s'inscrivant dans une temporalité différente, lorsque l'artiste mène des investigations sociales ou politiques, il est

---

29 Jean-Marie Piemme, « Fiction toujours », in Véronique Lemaire, Jean-Marie Piemme, dir., *Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, *Études théâtrales*, nº 50, 2011, p. 89.

30 Joseph Danan, *Entre théâtre et performance*, Arles, Actes Sud, 2013, 2016.

31 Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, Bristol / Chicago, Intellect Ltd, 2009.

possible de critiquer les images médiatiques, mais aussi de faire apparaître des connaissances qui ne sont pas immédiatement visibles[32].

Les recherches combinent souvent différents éléments, ce qui entraîne la création d'une archive hétérogène. L'archive à laquelle a recours She She Pop dans *Schubladen* est celle de leurs « tiroirs » personnels composés de lettres, de livres, de musiques, de journaux intimes, etc. L'archive utilisée par Markus&Markus dans *Ibsen: Gespenster* est celle des nombreuses heures de vidéos tournées avec Margot, de ses objets favoris, ses lettres et journaux intimes, mais aussi des mails ou traces d'autres rencontres que le collectif effectua durant l'étape des recherches au sujet de l'euthanasie en Suisse. Dans *Common Ground*, des textes écrits par les participants suite à l'expérience du voyage vécue ensemble constituent une archive dans laquelle il est possible de piocher pour construire le spectacle. La singularité de l'archive est liée à la singularité du processus. La pièce ne dévoile qu'une partie de l'archive accumulée.

La publication issue de pratiques documentaires au théâtre offre la possibilité de redéployer une archive qui s'est constituée au fur et à mesure des aléas du processus et ainsi de révéler une autre partie de l'archive qui n'était pas présente dans le spectacle.

Dans les pratiques documentaires actuelles les sources référentielles sont mises à l'épreuve de la scène. Elles se mêlent à la théâtralité de la scène et ses composantes.

Comment envisager une publication sans complètement perdre de vue la tension dramatique d'un spectacle qui se fonde sur l'effet d'authenticité que la scène produit ? Comment rendre compte de la spécificité de ces œuvres complexes, transdisciplinaires et hybrides ? Est-ce qu'un support numérique pourrait accompagner la publication de certains textes lorsque la vidéo joue un rôle fondamental dans un spectacle ?

La diversité linguistique complexifie également d'éventuelles éditions. Dans la trilogie sur l'Europe de Milo Rau, les comédiens parlent français, allemand, flamand, bosniaque, serbe, arabe, grec, kurde et roumain. Dans ces spectacles, la richesse linguistique questionne l'Europe, mais elle représente aussi un défi en termes de traduction, tant pour les tournées que pour l'édition du texte, le cas échéant.

On observe aujourd'hui que les publications de projets créés à partir de diverses recherches augmentent et se diversifient. Elles sont souvent accompagnées de textes qui contextualisent le projet. C'est le cas par exemple de la publication *Die Europa Trilogie*[33] de Milo Rau. Une introduction générale permet au lecteur de comprendre comment les recherches ont orienté le metteur en scène vers des terrains inattendus. Il a démarré ses recherches dans des banlieues bruxelloises en accompagnant différentes familles dont les fils étaient partis se battre en Syrie. Mais il a réalisé finalement une trilogie avec les biographies de comédiens de différentes nationalités, qui examinent

32 *Ibid*., p. 104.

33 Milo Rau, *Die Europa Trilogie*. *op. cit.*

l'inconscient refoulé du continent européen[34]. L'évolution des étapes de création est donc thématisée dans la publication. De plus, chaque pièce est introduite par une interview du metteur en scène concernant des questions esthétiques et politiques.

Puisque dans les pratiques documentaires actuelles, le spectacle devient souvent le document d'une expérience, il est intéressant d'envisager que la publication reflète le contexte de création. De même, elle pourrait être considérée comme une archive du projet dans son ensemble.

Concluons en soulignant que l'édition de récits ou fragments biographiques prolonge les questions éthiques qui se posent durant la création de ce type de projets. Ces questions représentent un défi pour l'édition théâtrale, tout comme la diversité des matériaux collectés, qui peuvent être des photos, des vidéos, des mails, des lettres, etc. La publication peut déployer des éléments inédits accumulés durant les recherches, mais qui n'ont pas été inclus dans la forme scénique. C'est ce que fait Mohamed El Khatib qui alterne textes et photographies dans l'ouvrage qui accompagne le spectacle *Stadium* aux éditions Les Solitaires Intempestifs[35]. Les réflexions concernant l'élaboration d'un spectacle sont enrichissantes pour le domaine des études théâtrales mais pas uniquement, car ces projets produisent du savoir, interrogent le genre documentaire, ainsi que notre rapport au réel aujourd'hui. On retrouve depuis longtemps dans le domaine des arts visuels des publications de projets documentaires sous diverses formes. Il semble que dans le domaine théâtral, l'édition de projets qui se basent sur des pratiques documentaires et partagées en est à ses balbutiements. Ces projets regorgent sans aucun doute de nombreuses possibilités, qu'il reste à exploiter.

34 C'est ainsi que Milo Rau présente la trilogie dans différents supports de communication.

35 Mohamed El Khatib, *Stadium*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

Table des matières

Florence Baillet, Nicole Colin et Marco Consolini
Édition théâtrale et transferts culturels
Introduction 5

Bertolt Brecht, une révolution du théâtre français

Marco Consolini
Les réseaux de *Théâtre populaire* et de L'Arche 17

Ingrid Gilcher-Holtey
Une révolution du regard
Bertolt Brecht à Paris 1954/55 29

Nicole Colin
Robert Voisin et les enjeux de la réception de Bertolt Brecht 45

Imke Schultz
Die ambivalente Rezeption Bertolt Brechts in Frankreichs kommunistischen Milieus in den 1950er und 1960er Jahren – illustriert am Beispiel von Gilbert Badia 57

Corinne Flicker
Adamov, L'Arche Éditeur et Brecht
Le théâtre politique en Allemagne et en France 69

Jean-Pierre Sarrazac
Publier Strindberg et Brecht
La coexistence des contraires ? 83

L'Arche et la diffusion du théâtre
Des réseaux artistiques nationaux et internationaux

Simon Chemama
« Vous êtes un peu mon tuteur »
Vinaver et L'Arche 97

Tommaso Zaccheo
Roger Planchon et L'Arche
Pour une micro-histoire d'un discours [d]'amoureux 109

Quentin Fondu
Après-guerre, avant-garde
La réception de l'œuvre d'Erwin Piscator en France (1951-1962) 121

Florence Baillet
Thomas Brasch chez L'Arche Éditeur ?
Pour une autre écriture de l'histoire du théâtre dit « de RDA » 133

Heinz Schwarzinger
Le long chemin d'Ödön von Horváth vers la France 143

Kerstin Hausbei
Traduction, transfert culturel et canonisation
Que faut-il traduire dans les pièces politiques de Thomas Bernhard ? 153

Heribert Tommek
Transformierte „Suhrkamp-Kultur"?
Zur strukturellen Veränderung des Theaterfeldes am Beispiel
der Vermittlung Falk Richters nach Frankreich durch L'Arche Éditeur 165

L'édition théâtrale face aux nouveaux enjeux du théâtre contemporain

Jean-Louis Besson
Traduire pour le théâtre
Une (ré)écriture ? 177

Patricia Oster
Le théâtre de Marivaux à l'épreuve de la traduction
Marivaux en Allemagne 185

Marc Lacheny
« La réalité est toujours le plus beau témoignage de la possibilité. »
Traduire et retraduire Nestroy 199

Catherine Mazellier-Lajarrige
Geiseln / *Les Otages* de Rudolf Leonhard ou la médiation empêchée 209

Florence Bancaud
Traduire Jelinek, une médiation impossible ? 221

Hanna Klimpe
Le multilinguisme comme pouvoir politique
et option sociale dans *Fin de l'Europe* de Rafael Spregelburd 233

Marie Urban
Expériences documentaires
De nouveaux enjeux pour l'édition théâtrale 245

Romana Weiershausen
Theater der Akteure und der Präsenz – gedruckt?
Milo Raus interkulturelle Theaterprojekte im Verbrecher Verlag 255

Pénélope Dechaufour
L'Arche décoloniale ?
Nouvelles formes dramatiques, nouveaux regards sur le monde 265

L'ARCHE ÉDITEUR

LE THÉÂTRE À UNE ÉCHELLE TRANSNATIONALE

TEXTUELLES

met le texte au centre de la réflexion, qu'il soit construction artistique, récit de voyage ou objet de traduction.

La maison d'édition L'Arche Éditeur, fondée en 1949 par Robert Voisin, a joué un rôle de passeur de premier plan, notamment dans le cadre des transferts culturels franco-allemands. Des auteurs dramatiques majeurs, tels que Bertolt Brecht, Max Frisch, Peter Weiss ou Thomas Bernhard, ont été traduits et édités en France par le biais de L'Arche. Cette diffusion du théâtre germanophone a eu une influence importante sur le travail artistique des metteurs en scène et le système théâtral français. La trajectoire de L'Arche au XXe et XXIe siècles permet ainsi de retracer une histoire franco-allemande du théâtre. À partir de ce cas précis, le présent volume convoque des enjeux plus généraux. Il souligne d'une part le rôle qu'ont tenu la traduction et l'édition théâtrales, ces médiateurs souvent négligés, dans la naissance de réseaux transnationaux d'artistes et d'intellectuels au sein de l'Europe d'après 1945 : l'internationalisation des arts, en particulier du théâtre, repose en effet sur des phénomènes concrets, sur des pratiques, des réseaux, des constellations singulières d'événements et de personnes (auteurs, traducteurs, éditeurs, metteurs en scène, directeurs et compagnies de théâtre) qu'il s'agit de prendre en considération. Il met d'autre part en lumière la fabrique d'un théâtre transnational et permet de jeter un regard nouveau sur les histoires nationales du théâtre, voire d'interroger la manière dont a été écrite l'histoire du théâtre jusqu'à présent.

En couverture :

L'Arche Éditeur et Agence théâtrale, photo libre de droits.

***Florence Baillet**, professeure en études germaniques à la Sorbonne Nouvelle, est spécialiste de théâtre (écritures dramatiques, pratiques scéniques).*

***Nicole Colin**, professeure en études germaniques à Aix-Marseille Université, est spécialiste des transferts culturels et théâtraux franco-allemands.*

Presses Universitaires de Provence

Aix*Marseille université — initiative d'excellence

Éditions Sorbonne Nouvelle — CEREG • EA 4223 centre d'études et de recherches sur l'espace germanophone

Université franco-allemande Deutsch-Französische Hochschule

9 791032 002940

24 €