



HAL
open science

Création théâtrale et expériences documentaires

Marie Urban

► **To cite this version:**

Marie Urban. Création théâtrale et expériences documentaires. Presses Universitaires de Provence, 282 p., 2023, Arts. Série Scène, Yannick Butel, 9791032004746. hal-04288971

HAL Id: hal-04288971

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04288971v1>

Submitted on 25 Nov 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.

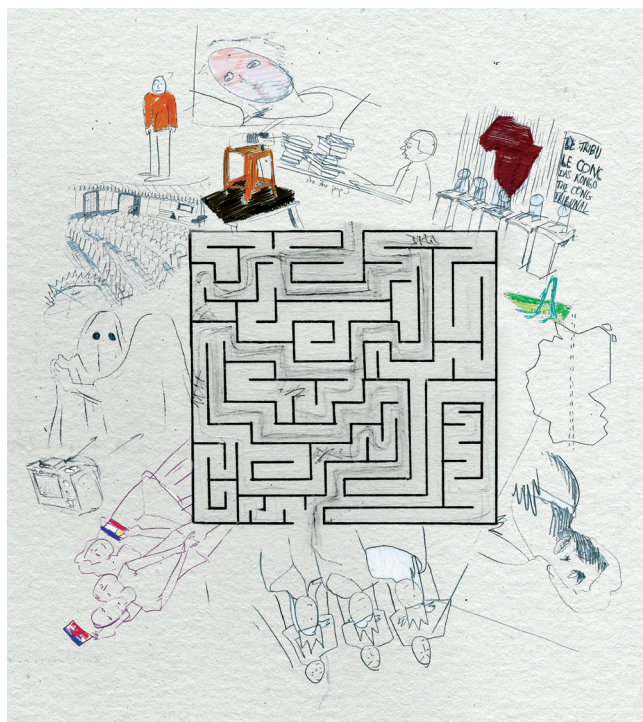
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Création théâtrale et expériences documentaires

L'exemple des arts de la scène germanophone d'aujourd'hui

Marie Urban



ARTS



ARTS
série Scène

Création théâtrale et expériences documentaires

L'exemple des arts de la scène germanophone d'aujourd'hui

Marie Urban

2023

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Introduction

Le renouveau des pratiques documentaires

L'objet de cette étude est de mettre en avant le renouveau des pratiques documentaires au théâtre aujourd'hui. Elle résulte d'une grande activité de spectateur, d'une recherche théorique, ainsi que d'expériences pratiques dans l'accompagnement dramaturgique de projets performatifs et documentaires, en particulier dans la capitale allemande entre 2008 et 2017.

Les « pratiques documentaires » sont considérées ici comme des démarches artistiques qui ont une façon singulière de se saisir du réel. Elles sont abordées en observant des processus de création, l'agencement des œuvres dans un tissu social, ainsi que leur devenir scénique.

De plus en plus de spectacles puisent directement la matière nécessaire à leur création dans le réel. Ils s'affranchissent de l'usage direct du texte dramatique, laissent apparaître de nouveaux modes de production, et renouvellent les théâtralités. Les textes, mais également tous les éléments de la représentation naissent alors principalement de démarches empiriques basées sur des expériences, des rencontres et des recherches.

Héritières d'un théâtre politique qui se manifeste autrement de nos jours que dans les années 1920 ou 1960, diverses démarches et formes documentaires foisonnent actuellement dans l'espace germanophone. Il est éclairant d'étudier des pratiques que l'on peut observer depuis les années 1990 dans l'espace germanophone et au-delà, car elles ont influencé de jeunes générations de praticiens. En effet, des collectifs tels que Rimini Protokoll ont rapidement acquis une renommée internationale. L'importante tradition du théâtre politique en Allemagne, connaîtrait ainsi un renouveau depuis la chute du mur de Berlin. Il est possible de mieux cerner les enjeux des écritures documentaires aujourd'hui en Europe en observant plus spécifiquement leur richesse sur les scènes germanophones. Ces dernières pourraient représenter l'épicentre d'un séisme bien plus large qui participe à ébranler de nombreux aspects de la tradition théâtrale occidentale, comme l'usage d'un texte dramatique, le rôle du metteur en scène ou même la présence de comédiens sur les scènes. C'est pourquoi l'étude prendra occasionnellement appui sur des exemples provenant d'autres zones géographiques,

en particulier sur des spectacles francophones, afin d'étendre les conclusions de cette enquête à d'autres pratiques en Europe. Les bouleversements engendrés par les nouvelles pratiques documentaires invitent, comme d'autres expérimentations, à repenser les limites des conventions théâtrales, notre conception de l'œuvre, et du théâtre. C'est sans doute en interrogeant les limites du théâtre que l'on comprend mieux ce que le théâtre est, mais aussi ce qu'il peut être. Il semble que c'est en étant sans cesse repensé par les artistes qu'il pourra être politique, c'est-à-dire continuer à dialoguer avec le monde, à l'imaginer et à le transformer. Que devient l'objet artistique si une investigation journalistique au cœur du processus créatif a autant, voire plus d'importance que l'objet théâtral ou performatif créé pour le public ? Qu'advient-il de l'idée même de représentation si l'on voit sur scène des images filmées d'une femme en train de mourir réellement quelque temps auparavant ? Certaines pratiques observées touchent en effet à des limites qui défient le théâtre, ses fondements et son rapport à la société.

Les écritures documentaires et le réel

Au-delà des questionnements propres au théâtre, ces écritures documentaires nous renseignent également sur la manière dont les artistes s'emparent et questionnent aujourd'hui notre rapport au réel. Le brouillage entre le réel et le fictionnel, l'usage croissant de l'autofiction ou encore la constitution d'une archive hétérogène lors du processus créatif se sont développés ces dernières décennies notamment en littérature et dans les pratiques scéniques. Le rapport au réel qui se manifeste au sein des nouvelles pratiques documentaires théâtrales marque un « retour du réel » au théâtre que Hal Foster observe dans l'art de la fin du xx^e siècle¹. Plus largement, l'accroissement ces dernières années de ce qu'on nomme fréquemment les écritures du réel en littérature ou au théâtre, sont sans aucun doute liées à un questionnement sociétal et philosophique très vif depuis le début des années 2000. Slavoj Žižek analyse « la passion du réel² » car le réel serait devenu insaisissable en raison entre autres de la révolution numérique³ qui transforme notre rapport aux médias, à la représentation, et finalement à la réalité, « nous commençons alors à percevoir la "vraie réalité" elle-même

- 1 Il est important de souligner que de nombreuses questions abordées dans ce travail du point de vue des études théâtrales ont été largement discutées depuis plusieurs décennies dans les arts visuels, notamment la question de l'archive, l'importance du processus de création ou encore le rapport au réel.
- 2 Slavoj, Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, trad. de l'anglais par François Théron, Paris, Flammarion, 2005.
- 3 Rémy Rieffel considère que la révolution numérique est une révolution culturelle. Dans son ouvrage intitulé *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, il met en évidence à travers des propos nuancés, les logiques contradictoires qui animent la révolution numérique. Cette dernière est selon lui, à la fois synonyme de domination et d'émancipation. Voir Rémy Rieffel, *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris, Gallimard, 2014.

comme une réalité virtuelle⁴ ». Nous vivons dans « la tyrannie de la réalité⁵ » écrit Mona Chollet. Elle dénonce « le fléau de l'objectivité⁶ » qui dévalorise l'imagination. La réalité serait selon elle « intoxiquée par sa représentation⁷ ». Maryvonne Saison parle du « souci du "réel" » dans la recherche théâtrale contemporaine et constate de la même manière : « Le diagnostic est en effet unanime : "le réel", aujourd'hui, est occulté. Le constat de l'occultation fonde la détermination des metteurs en scène à provoquer par le théâtre l'accès au réel⁸. » Mais comment est-il encore possible, dans ce contexte, d'accéder au réel ? Quelles stratégies sont développées par les artistes aujourd'hui pour capter, sonder, explorer le réel ? Comment perçoivent-ils le réel ? Comment peut-on encore représenter la réalité si elle est obsédante et insaisissable à la fois ? Quel rôle joue alors la fiction ? Y a-t-il dans ces œuvres une imitation passive ou une *mimèsis* productive, créatrice⁹ ? Il est bien souvent question d'une imbrication entre réalité et fiction, d'un brouillage de cette frontière que de nombreux artistes explorent, mais que certains théoriciens regrettent, à l'exemple de l'événement *Le procès de la fiction*¹⁰ qui fut symptomatique de ces débats. De quelle manière ce brouillage revient aujourd'hui sur les scènes ? Comment se manifestent des représentations « factuelles » ou « documentaires » aujourd'hui au théâtre ? Et où se situe le politique au théâtre de nos jours ?

C'est à la fin des années 1990, qu'Hans-Thies Lehmann publie en Allemagne l'ouvrage *Postdramatisches Theater*¹¹ qui marquera en profondeur les études théâtrales et paraîtra en français en 2002 sous le titre *Le théâtre postdramatique*¹². Ce texte fréquemment cité met l'accent sur « l'autonomie des éléments non littéraires du théâtre¹³ » qui se séparent du texte dramatique, la fragmentation de la représentation, ou encore la fusion entre théâtre et performance qui s'affirment à la fin du

4 Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 31.

5 Mona Chollet, *La tyrannie de la réalité*, Paris, Calmann-Lévy, 2004.

6 *Ibid.*, p. 127.

7 *Ibid.*, p. 142.

8 Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 13.

9 Philippe Lacoue-Labarthe, « Histoire et mimèsis », in *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1986, p. 87-111.

10 *Le procès de la fiction* fut organisé par *Le peuple qui manque* le 7 octobre 2017 dans le cadre de la Nuit Blanche 2017 dans la salle du conseil de l'Hôtel de Ville de Paris. *Le peuple qui manque* est une plateforme curatoriale, oeuvrant entre art contemporain et recherche, à l'initiative d'expositions, projets curatoriaux, colloques internationaux, festivals, publications. *Le peuple qui manque* est également producteur, éditeur et distributeur de films d'artistes. Voir <<https://www.lepeuplequimanque.org/>>, consulté le 24 mars 2023.

11 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

12 Voir Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

13 *Ibid.*, p. 67.

xx^e siècle. Le rapport entre le théâtre et la réalité est toujours accompagné d'une réflexion sur le rapport du théâtre au politique, sur les liens entre le théâtre et la société. Hans-Thies Lehmann considère que le politique au théâtre se situe dans la déconstruction du discours politique ou dans sa « constitution autoritaire latente¹⁴ » par les moyens du théâtre, et non en affirmant des intentions explicitement politiques. C'est également la thèse que soutient Maryvonne Saison pour qui le théâtre assure sa préoccupation du politique en « repensant sa pratique de la représentation¹⁵ ». La matérialité des signes de la représentation joue dans de nombreuses performances aujourd'hui un rôle central qui prend d'ailleurs de nouvelles dimensions avec l'influence sur les scènes contemporaines du post-anthropocentrisme, c'est-à-dire l'exploration de nouveaux rapports entre les humains et non-humains. Mais le « postdramatique » montre ses limites lorsqu'il est fortement associé à l'idée de déconstruction de la représentation, qui à l'extrême, peut faire basculer la complexité de la représentation et la valorisation de l'ambiguïté vers une perte radicale de sens. Comme l'écrit Florian Malzacher au sujet du théâtre politique : « En fin de compte, si tout est politique, plus rien n'est politique¹⁶ ».

Des pratiques documentaires plutôt que du théâtre documentaire

Beaucoup de spectacles sont aujourd'hui désignés de façon générale comme étant du « théâtre documentaire ». Pourtant, les artistes affirment bien souvent qu'ils ne se reconnaissent pas dans ce terme¹⁷. Nous souhaitons donc remettre en cause cette notion et établir un état des lieux plus complexe des pratiques et des esthétiques documentaires dans le domaine des études théâtrales.

C'est pourquoi, nous privilégions en premier lieu la notion de *pratiques*. Dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur délimite la notion de pratique à partir des actions. Il souligne « le caractère d'interaction qui s'attache à la plupart des pratiques¹⁸ ». Les interactions sociales semblent justement être placées consciemment à la base de ces nouvelles pratiques documentaires. Nous observerons le rôle fondamental accordé à l'action et à l'interaction dans les pratiques théâtrales d'aujourd'hui ce qui fait écho à la nature *sociale* des interactions dans l'expérience pour le pragmatisme¹⁹.

14 *Ibid.*, p. 279.

15 Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel...*, *op. cit.*, p. 65.

16 Florian Malzacher, « No Organum to Follow: Possibilities of Political Theatre Today », in Florian Malzacher, dir., *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, Berlin, Alexander Verlag, 2015, p. 20, ma traduction.

17 Voir par exemple la discussion « Schwindel der Wirklichkeit – Theater und Wirklichkeit » qui a eu lieu le 4 décembre 2013 à l'Académie des Arts de Berlin avec Helgard Haug, Rolf Hochhuth, Hans-Werner Kroesinger et Milo Rau.

18 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 184.

19 Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, 2010, p. 321.

Nous considérons la notion de documentaire au sens large, c'est-à-dire l'usage de sources référentielles au théâtre, qui ont « une existence à l'extérieur du théâtre et indépendamment de lui²⁰ ». Les sources référentielles peuvent être aussi bien des documents d'archive que des « individus réels jouant leur rôle sur scène²¹ ». Tel que le définit Frédéric Pouillaude, le « document » doit être compris à la fois comme des traces et des témoignages :

Le « document » c'est le statut que prennent la trace et le témoignage dès lors qu'ils sont ressaisis dans un nouveau projet représentationnel. Traces de traces, traces de témoignages, témoignages sur des traces, témoignages sur d'autres témoignages, tel serait l'essentiel de la combinatoire²².

La constitution d'une archive servant de matériau à l'élaboration d'un spectacle se forme ainsi dans l'interaction et en donnant lieu à une collecte d'éléments hétérogènes. Des documents, des témoignages, des questionnements, des discussions et parfois des conflits nourrissent l'écriture des projets. Ils vont ensuite en partie constituer la matière textuelle et visuelle des spectacles. Ces documents et réflexions collectés, transformés, mis à l'épreuve de la scène, de son dispositif et de sa structure dramaturgique produisent du savoir. Nous verrons comment se dessine une politique des pratiques à travers la mise en valeur de la théâtralité des récits de vie et des expériences collectives qui constitue une caractéristique centrale des projets documentaires d'aujourd'hui.

L'héritage historique

Le terme de « théâtre documentaire », en allemand « *Dokumentartheater* », se réfère fortement au théâtre politique des années 1920 et des années 1960 où les idéologies et les idées politiques étaient préalables aux œuvres, ce qui ne correspond plus à l'appréhension du politique que l'on peut observer dans les pratiques actuelles. Plus précisément, Brian Barton situe la première vague documentaire entre 1924 et 1929 et la deuxième vague entre 1963 et 1970²³. La démarche qui s'inscrivait dans une lutte politique partisane visait à dénoncer des faits ou des situations. Ces deux périodes correspondent à des moments charnières en Allemagne, durant lesquelles des pièces dites « documentaires » jouèrent un rôle essentiel tant sur le plan esthétique que politique : les années 1920 furent avant tout marquées par le théâtre d'Erwin Piscator, avant une résurgence du théâtre documentaire dans les années 1960 en Allemagne avec les travaux de Peter Weiss, d'Heinar Kipphardt et Rolf Hochhuth.

20 Jean-Marie Piemme, « Préface », in Jean-Marie Piemme, Véronique Lemaire, dir., numéro « Usages du "document", Les écritures théâtrales entre réel et fiction », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 50, 2011, p. 9.

21 *Id.*

22 Frédéric Pouillaude, « Représentations factuelles. Trace, témoignage, document », in Aline Caillet, Frédéric Pouillaude, dir., *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 50.

23 Brian Barton, *Das Dokumentartheater*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1987, p. 1.

Erwin Piscator, qui est bouleversé par la Première Guerre mondiale et l'instabilité politique et économique que traverse l'Allemagne de l'après-guerre, développe une vision avant-gardiste du théâtre qu'il relie directement à son engagement politique dans la lutte des classes. Les formes et les contenus de son théâtre, en somme toute la vision théâtrale de Piscator était subordonnée à sa compréhension marxiste du monde. Ses intentions esthétiques sont indissociables de son objectif révolutionnaire de la lutte prolétarienne. Après l'emploi du drame naturaliste, Piscator va plus loin dans le développement de contenus et de formes au théâtre afin d'en faire consciemment un instrument de propagande et d'éducation. C'est dans ce cadre qu'il développe entre autres l'intermédialité de la scène, introduit l'utilisation de projections de films, de documents et d'archives sur scène. C'est en rénovant radicalement le théâtre avec de nouvelles techniques qu'il entend ramener sur scène les questions de son temps. Les révolutions esthétiques de Piscator, même si elles sont indissociables d'un théâtre militant, sont importantes pour comprendre l'essor des pratiques documentaires en Allemagne. C'est principalement par son emploi de matériaux authentiques sur les scènes (documents d'archives, extraits de journaux, discours d'hommes politiques, tableaux statistiques ou d'autres documents scientifiques) dans les années 1920 que Piscator participe au développement d'un genre documentaire. Piscator fait partie des metteurs en scène qui ont introduit une fonction critique au théâtre par la technique du montage. Bien que la matière factuelle conserve une certaine authenticité, il s'agit bien, selon Brian Barton d'une réinterprétation des événements passés de manière critique à partir de la perspective du présent²⁴.

Peter Weiss, qui est considéré comme « le chef de file de l'école allemande du théâtre documentaire²⁵ » publie un texte en 1968 intitulé *Notizen zum dokumentarischen Theater*, dans lequel il explicite sa vision d'un théâtre documentaire. Tout comme Piscator, il est porté par un engagement social et politique. Il partage avec Piscator le souhait de « réinterpréter l'Histoire sur les planches du théâtre en s'appuyant sur des documents de première main²⁶ ». Il recherche la vérité et considère également que le théâtre doit s'inscrire dans l'actualité. « Le théâtre documentaire prend parti. Un grand nombre de ses thèmes ont pour seul épilogue possible une condamnation²⁷. » Peter Weiss, qui affirme au milieu des années 1960 son engagement idéologique

24 *Ibid.*, p. 4.

25 Tania Moguilevskaia, « Notes sur l'invention du théâtre documentaire marxiste », in Lucie Kempf, Tania Moguilevskaia, dir., *Le théâtre néo-documentaire résurgence ou réinvention ?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2013, p. 34.

26 Jean-Louis Besson, « Montage et authenticité dans le théâtre de Peter Weiss », in Erica Magris, Béatrice Picon-Vallin, dir., *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 99.

27 Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam...*, trad. par J. Baudrillard, Paris, Seuil, 1968 (1967), p. 12.

socialiste²⁸ souligne la nécessité de dénoncer des faits. Selon lui, le théâtre doit critiquer une réalité falsifiée, mais celle-ci doit être expliquée dans les moindres détails. Au-delà des convergences entre Erwin Piscator et Peter Weiss, Jean-Louis Besson note également des divergences, puisque dans les années 1960 « les documents ne sont plus intégrés dans un spectacle, ils font partie de l'écriture de la pièce, ils en sont le principe même²⁹ ». De plus, le théâtre documentaire de Peter Weiss vise à dévoiler des faits dissimulés ou un réel déformé par les médias, tandis que Piscator utilise les documents pour contredire la vérité officielle³⁰.

Peter Weiss, né durant la Première Guerre mondiale, fils d'un industriel juif, est choqué par la découverte des camps après la Seconde Guerre mondiale. Il écrit en 1964 *L'Instruction*, sous-titré *Oratorio en onze chants*, pièce pour laquelle il se base sur les protocoles du procès d'Auschwitz auquel il assista lui-même. Il ne reconstruit pas le déroulement du procès, mais il réorganise les faits dont il produit un « concentré³¹ » et confronte ainsi les récits des témoins et des accusés afin de dénoncer le système concentrationnaire nazi. Pour lui aussi le choix critique et le montage sont essentiels. Ils déterminent la qualité du drame documentaire car les documents, ou les procès-verbaux dans le cas de *L'Instruction* ne doivent pas être modifiés. Même si le texte dramatique chez Weiss ne correspond plus à la construction d'une fiction, il affirme son engagement artistique à travers l'organisation d'un matériau authentique.

La pièce *Der Stellvertreter* (en français *Le vicaire*) écrite par Rolf Hochhuth et dont la première a lieu en 1963, ainsi que des œuvres d'Heinar Kipphardt dont la plus connue s'intitule *In der Sache J. Robert Oppenheimer* datant de 1964 sont également considérées comme des travaux exemplaires du théâtre documentaire de cette époque. L'imbrication de matériaux documentaires, de la fiction et de l'interprétation y est cependant pratiquée différemment. En effet, Kipphardt revendique le statut de texte littéraire avec la dramatisation du procès d'Oppenheimer à partir d'un document dactylographié de 3 000 pages³². Le physicien avait refusé de participer à l'élaboration de la bombe atomique durant le maccarthysme aux États-Unis. Rolf Hochhuth emploie la fiction afin d'écrire une pièce à partir de mémoires, biographies, journaux intimes et du protocole du procès de Nuremberg. Il accuse à travers cette pièce le pape

28 Mun-Ki Lee, *Das Engagement für die Geschichte und die Wirklichkeit in den Dokumentarstücken von Peter Weiss*, Göttingen, Cuvillier Verlag, 2004, p. 32.

29 Jean-Louis Besson, art. cit., p. 101.

30 *Ibid.*, p. 104.

31 Peter Weiss emploie ce terme dans les remarques qui précèdent la pièce *Die Ermittlung* : « Ce concentré ne doit rien contenir d'autres que les faits tels qu'ils ont été évoqués lors de l'audience. », ma traduction. *Id.*, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991 (1965), p. 9.

32 Philippe Ivernel, « D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions », in Jean-Pierre Piemme, Véronique Lemaire, dir., numéro « Usages du "document" », Les écritures théâtrales entre réel et fiction », *Études théâtrales* 50, 2011, p. 20.

Pie XII d'avoir toléré la déportation des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale en particulier des Juifs de Rome. La pièce provoqua un scandale international.

Emmanuel Béhague développe l'idée que les liens qu'établissaient Piscator, Brecht ou encore Peter Weiss entre théâtre, politique et réalité sont caducs dans les formes dramatiques contemporaines³³. Dans le théâtre de l'après réunification qui est au centre de sa recherche, il ne s'agit plus d'éduquer à une conscience politique des classes, ce qui entraîne la « remise en cause du théâtre comme instance didactique³⁴ ». On peut évoquer également la manière dont Florence Baillet décrit dès les années 1970 en Allemagne des formes de théâtre politique moins évidentes : « Le théâtre renonce désormais à faire passer quelque message que ce soit et évoque plutôt la fin des "grands récits", puisqu'on aurait non seulement perdu tout espoir de changer le monde mais aussi toute croyance en la possibilité de lui conférer un sens³⁵. »

Dévoiler des réalités

Les pratiques documentaires que nous observons aujourd'hui ne cherchent généralement plus à se saisir de documents afin d'en faire un usage politique comme l'envisageait Piscator³⁶. De nombreux artistes cherchent à révéler du réel ou des réalités plutôt qu'à dévoiler une vérité dissimulée. Révéler une pluralité de réalités semble s'imposer comme une réponse à l'occultation de la réalité. Pour mettre en exergue des réalités complexes, les praticiens du théâtre font de plus en plus appel à des récits biographiques qui visent à apporter un savoir incarné. Le montage joue aujourd'hui encore un rôle fondamental dans les pratiques documentaires et contribue à créer un sens critique en confrontant des points de vue ou des expériences qui ont émergé lors du processus. La matière documentaire est souvent créée à partir des corps, des échanges et des interactions menés lors du processus. Il est assez rare de trouver actuellement des spectacles conçus exclusivement à partir de documents. Nous évoquerons en Allemagne le travail d'Hans-Werner Kroesinger qui s'inscrit le plus explicitement dans la tradition du théâtre documentaire des années 1960, mais il s'agit la plupart du temps de dramaturgies qui mêlent des sources référentielles et

33 Emmanuel Béhague, « Théâtre, politique et réalité », in *Le théâtre dans le réel, Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, chap. 3, p. 103-131.

34 *Ibid.*, p. 123.

35 Florence Baillet, « Politisations du théâtre des deux côtés du Mur », in Jean-Paul Cahn, Ulrich Pfeil, dir., *Allemagne 1961-1974. De la construction du Mur à l'Ostpolitik*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, vol. 2/3, p. 357-371, <<https://books.openedition.org/septentrion/41217?lang=fr#text>>, consulté le 24 mars 2023.

36 Olivier Neveux, « Le monde est explicable et transformable. Fondements du théâtre documentaire », in Numéro « Mai 1968 : tactiques politiques et esthétiques du documentaire », in *La Revue Documentaire* 22/23, 2010, p. 18.

fictionnelles. Une autre distinction importante dans les pratiques d'aujourd'hui par rapport au théâtre documentaire des années 1960 tient au fait que ce ne sont plus des comédiens qui se trouvent sur scène mais bien souvent des performers et des experts³⁷. De plus, dans les pratiques actuelles, les comédiens eux-mêmes peuvent se livrer à l'exercice du récit biographique sur scène. Il faudrait revenir en outre sur les premières expérimentations de pratiques théâtrales collectives dans les années 1970, mais aussi sur l'influence de l'art de la performance au théâtre ou encore sur l'évolution de la notion de théâtralité pour mieux cerner les formats documentaires d'aujourd'hui. Les avant-gardes historiques et les arts performatifs ont participé à l'hybridation des formes actuelles et à réinterroger leur ancrage social et politique. Bien que l'héritage du théâtre documentaire reste profond, en particulier dans l'espace germanophone, l'effondrement du bloc soviétique ainsi que tous les changements dans notre conception de la réalité ont depuis contribué à entraîner les artistes sur d'autres terrains. Il faut considérer la révolution numérique comme un bouleversement majeur dans notre perception de l'image en général et plus particulièrement de l'image documentaire, et donc dans notre rapport à l'information. Certains artistes se considèrent aujourd'hui en premier lieu eux-mêmes comme des êtres agissants et politiques. Leur façon d'éprouver le monde est une tentative de le comprendre différemment. Les possibilités pour saisir et représenter une réalité qui se dérobe ne sont dès lors pas uniquement formelles. Leur action concrète devient pour eux le garant d'un certain rapport au réel, même si celui-ci résiste. On pourrait dire que c'est justement en grattant à la surface des choses, en explorant, en enquêtant, que les artistes trouvent un moyen de rendre compte de la complexité du réel. Nous aborderons dans ce travail l'imprécision du documentaire, car il convient d'être prudent avec son caractère de preuve. Il faut également prendre en compte l'inflation de son emploi comme adjectif substantivé ces dernières années dans différentes disciplines. Toutefois, le terme « documentaire » permet de ne pas perdre de vue qu'il est question ici de l'usage de sources référentielles au théâtre, même si celles-ci sont ensuite transformées lors du passage à la scène. Cette transformation associée aux différents éléments de la théâtralité de la scène procède d'une décontextualisation et d'une recontextualisation des sources référentielles au sein d'un système dramaturgique au moins partiellement fictionnel. Tel que l'analyse Frédéric Pouillaude, il faut bien prendre en compte la matière documentaire et son usage. Selon lui, « le “document”, c'est le statut que prennent la trace et le témoignage dès lors qu'ils sont ressaisis dans un nouveau projet

37 Boris Nikitin, « Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische », in Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk, dir., Numéro « Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater », *Recherchen* 110, Berlin, Theater der Zeit, 2014, p. 12-19.

représentationnel³⁸ ». Les pratiques documentaires s'entendent donc à la fois comme processus créatif et expérience esthétique.

L'expérience au cœur des pratiques

Cette analyse tente en premier lieu d'explorer des mutations qui affectent certains processus de création au théâtre et leur manière de sonder le réel par la création de situations qu'il s'agit tout d'abord d'éprouver³⁹. L'étude révèle que les pratiques documentaires d'aujourd'hui accordent une grande importance aux processus créatifs qui s'ancrent dans l'expérience. Nous pouvons envisager l'expérience comme une manière pour les artistes d'accéder à un réel hanté par son image, à la fois inaccessible et obsédant. Il peut s'agir par exemple de recherches de terrain, d'une enquête ou d'un voyage effectués conjointement par les membres d'un collectif. Cela entraîne la création d'espaces sociaux et esthétiques qui déterminent ensuite la dramaturgie des spectacles.

Puisque l'expérience nourrit l'écriture du spectacle, elle en détermine le contenu, elle lui fournit sa matière. Au sein des nouvelles pratiques documentaires, c'est en premier lieu les méthodes de travail qui changent. L'esthétique des œuvres créées est indissociable des contextes de production. On ne peut pas dresser de liste des nouvelles méthodes de production, puisque chaque pratique est singulière, mais certaines caractéristiques émergent dans les pratiques documentaires d'aujourd'hui. Les recherches peuvent s'apparenter à des enquêtes parfois collectives, à des investigations politiques ou anthropologiques. La participation d'interprètes non professionnels aux processus créatifs et de témoins en scène sont de plus en plus fréquentes, reflet d'un engouement pour la mise en scène de récits biographiques, de destins « ordinaires ». Ces pratiques reflètent également la création d'espaces relationnelles au sein des processus et donc de l'œuvre. Ces histoires « vraies », qu'il s'agisse du témoignage d'« interprètes non professionnels » ou de performers faisant le récit d'une enquête, de réflexions, de rencontres, font preuve d'une recherche d'authenticité sur les scènes. Ou plutôt faudrait-il parler d'« effet d'authenticité » puisque « l'authenticité sur scène est toujours l'effet d'une construction⁴⁰ ». Dans ces spectacles construits autour d'expériences documentaires, la matière pour créer des œuvres dramatiques devient souvent celle des « experts du quotidien », des sans-grades, des sans-papiers ou des

38 Frédéric Pouillaude, « Représentations factuelles. Traces, témoignage, document », art. cit., p. 50.

39 Les termes « éprouver » et « essayer » proviennent de l'étymologie du mot expérience. Voir H. Saget., s.v. « Expérience », in Sylvain Auroux, dir., *Les notions philosophiques.*, vol. 2, Dictionnaire, Paris, PUF, 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". »

40 Annemarie Matzke, « Von echten Menschen und wahren Performern », in Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten, Christel Weiler, dir., *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im Zeitgenössischen Theater*, Berlin, Theater der Zeit, 2006, p. 43, ma traduction.

minorités culturelles et ethniques. Plus précisément, ce sont les paroles, histoires et images souvenirs que ces « personnes réelles » mettent en commun et interrogent qui constituent alors la matière d'une écriture pour la scène.

De nouveaux espaces sociaux et esthétiques

Ainsi, les nouvelles pratiques accordent une importance considérable à mener un travail d'investigation sur des sujets politiques ou sociétaux. De plus, elles se construisent souvent sur les expériences des participants et sur des réflexions menées collectivement. Les *mythologies individuelles* développées par Joseph Beuys ou Christoph Schlingensiefel résonnent avec la fictionnalisation de récits de vie d'interprètes non professionnels telle que l'on peut l'observer aujourd'hui. À titre d'exemple, Christoph Schlingensiefel faisait déjà participer dans ses expériences théâtrales des amateurs et des handicapés aux côtés de comédiens, mais c'est sa propre personne et sa vie qu'il employait afin de faire intervenir le réel dans sa mise en scène *100 JAHRE CDU-SPIEL OHNE GRENZEN*⁴¹. De nombreux récits de vie sur les scènes d'aujourd'hui se construisent dans une interaction, entre ce que les artistes projettent et la façon dont les personnes impliquées dessinent les contours de leur propre vie.

Puisque les pratiques documentaires actuelles se construisent de plus en plus sur des expériences, ce travail émet l'hypothèse que de nouveaux espaces apparaissent et engendrent des processus de transformations à la fois sociaux et esthétiques. Les dimensions politiques de ces travaux se trouveraient alors en premier lieu dans les façons de travailler, de sorte que les démarches créatives créent de nouveaux espaces. La question politique au théâtre s'est déplacée. Dans certains cas, le théâtre développe une capacité d'action à une échelle micropolitique, ce qui signifie qu'il devient une sphère au sein de laquelle il est possible d'imaginer collectivement des alternatives aux modèles dominants⁴².

Nous observerons les transformations esthétiques des matériaux réels recherchés (sources référentielles) lors du passage à la scène, comme les récits de vie ou les recherches journalistiques. Nous émettons l'hypothèse qu'ils ont la capacité d'interroger l'Histoire et de présenter des identités en mouvement. Dans ce contexte, quelle est la nouvelle figure de l'artiste, son rapport au réel et au monde? Qui participe et comment? Les récits de citoyens, côtoient ceux des comédiens qui se soumettent parfois également à l'exercice autobiographique sur les scènes. Les limites du théâtre et la notion de *mimèsis* semblent bouleversées par ces pratiques.

41 La pièce *100 JAHRE CDU – SPIEL OHNE GRENZEN* a été créée en 1993 suite à une invitation de la Volksbühne et en particulier du dramaturge et directeur de théâtre Matthias Lilienthal. L'insouciance du public le conduisit à interrompre la représentation ce qui devint par la suite un élément fixe dans sa mise en scène, <<http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t001>>, consulté le 22 février 2023.

42 Florian Malzacher, « No Organum to Follow : Possibilities of Political Theatre Today », art. cit., p. 20.

Nous supposons que la porosité entre fiction et réalité dans le théâtre d'aujourd'hui génère du savoir et questionne le rapport entre l'individu et le collectif. Les démarches observées sont marquées par de longues recherches ainsi que par un intérêt pour les récits biographiques et l'autobiographie. Le croisement de la performance et du théâtre a sans doute contribué à ce phénomène. De nombreuses œuvres « autobiographiques » se développèrent dans la performance des années 1970 lorsque les artistes « adoptèrent leur propre corps comme matériau artistique⁴³ ». Sans chercher à établir un état des lieux des diverses formes de récits biographiques sur les scènes aujourd'hui, l'acte biographique au théâtre sera abordé dans cette étude en raison d'une participation croissante d'« interprètes non professionnels » sur les scènes délivrant un témoignage authentique, un fragment de récit de vie. Dans la plupart des écritures observées, la personne qui témoigne en scène n'est pas l'auteur du spectacle, à moins qu'il s'agisse d'une écriture collective comme dans le cas de la compagnie She She Pop. Nous évoquerons les questions éthiques que posent ces pratiques et approfondirons la manière dont ces écritures s'approchent de l'autofiction.

Plus généralement, cette étude vise à définir les nouveaux espaces créés par les nouvelles pratiques documentaires et les dimensions politiques et sociales qu'ils ouvrent. Un aspect central du travail, qui vient compléter les recherches déjà existantes, consiste à observer différentes façons de se saisir du réel dans les pratiques des arts de la scène d'aujourd'hui, afin de définir les liens entre les pratiques, les méthodes de production et les formes esthétiques de ces œuvres.

Présentation

Le présent travail s'attache à analyser le renouvellement de formes théâtrales observées principalement en Allemagne. Cependant, rappelons que les évolutions technologiques et les événements politiques majeurs ont contribué à l'internationalisation du théâtre, dont Barbara Gronau donne un des premiers exemples en Europe en 1874⁴⁴. Il s'agit du début des longues tournées du Meiniger Hoftheater à travers l'Europe grâce aux chemins de fer qui eurent une influence considérable sur le développement du *Regietheater*⁴⁵ en Europe au xx^e siècle. Notons que la réunification marqua un tournant fondamental dans la circulation des œuvres en Europe. L'ouverture du grand marché intérieur en 1993 permettant la libre circulation des marchandises et des

43 Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Tames & Hudson, 2001, p. 153.

44 Barbara Gronau, « Global Transfer, Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters », in Beate Hochholdinger-Reiterer, Mathias Bremgartner, Christina Kleiser, Géraldine Boesch, dir., *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Berlin, Alexander Verlag, 2015, p. 46-58.

45 Barbara Gronau évoque les personnalités qui ont assisté à ces spectacles telles que Constantin Stanislavski, figure majeure du théâtre au xx^e siècle qui marqua profondément la tradition du jeu de l'acteur ainsi que le développement de ce que l'on nomme en allemand « *Regietheater* » et qui correspond à l'émergence de la mise en scène moderne plaçant le metteur en scène comme le créateur original de la représentation et les auteurs dramatiques au second rang.

capitaux, mais surtout des personnes en 1995, fut également un tournant considérable qui favorisa les échanges transfrontaliers. Aujourd'hui les artistes partagent un savoir commun sur l'histoire de la performance, ils circulent de plus en plus en Europe et au-delà, dès leur formation. Des réseaux de collaborations artistiques ne cessent de se développer ainsi que les politiques culturelles dans un contexte global, encourageant la mobilité, la mise en réseau des artistes et des acteurs culturels, les échanges d'informations et d'idées. Bien que le corpus de ce travail soit principalement constitué d'œuvres observées dans l'espace germanophone, on ne peut délimiter la résonance de ces spectacles en les inscrivant uniquement dans des frontières géographiques nationales, ni même dans des frontières culturelles, puisqu'elles s'intègrent dans un réseau de coproduction international et sont marquées par des transferts culturels. De plus, Berlin s'est affirmée comme une métropole attractive pour les artistes du monde entier. Ainsi, un spectacle de la metteuse en scène israélienne Yaël Ronen qui travaille et vit entre Tel Aviv et Berlin sera présenté dans la deuxième partie, ainsi qu'une œuvre de l'artiste libanais Rabih Mroué qui vit entre Beyrouth et Berlin. Ce dernier coproduit généralement ses performances entre plusieurs grands festivals européens⁴⁶.

Le texte qui suit se construit en deux grandes parties. La première partie effectue un état des lieux des discours et des pratiques actuelles au sujet du théâtre documentaire, participatif et politique principalement sur la scène théâtrale germanophone. Il s'agit dans un premier temps de présenter les problématiques que posent ces pratiques et les débats qu'elles provoquent. En effet, l'espace germanophone présente des spécificités, notamment historiques, qui expliquent sans doute l'essor considérable des pratiques documentaires que l'on peut y observer depuis la réunification. Mais l'augmentation de ces pratiques est aujourd'hui incontestable partout dans le monde. On peut citer la publication en France de l'ouvrage *Les théâtres documentaires* qui témoigne de ce phénomène en étudiant des spectacles significatifs en France, en Europe, en Amérique du Nord, en Amérique latine et au Moyen-Orient⁴⁷. Béatrice Picon-Vallin évoque dans son introduction certaines caractéristiques liées aux mutations contemporaines comme « la révolution digitale » qui entraîne le théâtre à éclairer autrement l'actualité et l'Histoire⁴⁸. Afin de prendre en compte l'ampleur de ce phénomène et l'internationalisation du théâtre, il apparaît pertinent dans cette première partie

46 On peut citer à titre d'exemple que la pièce *33 RPM and a few seconds* de Rabih Mroué et Lina Saneh qui a tourné dans différents pays depuis 2012 a été coproduite par différents grands festivals et théâtre européens, tels que le festival d'Avignon en France, le théâtre Kampnagel en Allemagne, La Bâtie en Suisse, le festival Steirischer Herbst en Autriche, le festival de Malte, ou encore le Stage, festival de théâtre à Helsinki.

47 Erica Magris, Béatrice Picon-Vallin, dir., *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019.

48 Béatrice Picon-Vallin, « Le théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtres dits "documentaires" », in *ibid.*, p. 11-52.

d'effectuer ponctuellement des rapprochements avec des spectacles francophones sans pour autant comparer les pratiques allemandes et françaises. L'objectif est de clarifier pour le lecteur français une spécificité du théâtre germanophone contemporain tout en analysant plus largement comment ces pratiques reflètent une volonté de nombreux artistes aujourd'hui de trouver un ancrage dans le réel, de créer de nouvelles manières de produire du théâtre, ainsi que de développer de nouvelles écritures scéniques.

La deuxième partie permet ensuite d'approfondir les questions soulevées à travers un corpus d'œuvres qui mettent en scène des récits biographiques laissant apparaître la complexité des combinaisons possibles entre traces et témoignages sur les scènes. Le premier chapitre met en valeur la manière dont les modes de production au sein de la scène indépendante en Allemagne entraînent l'émergence de nouvelles esthétiques dès les années 1970. En expérimentant de nouvelles manières de faire du théâtre, les artistes souhaitent affirmer de nouveaux rapports entre l'art et la société. C'est en particulier cette scène dite « off », qui a renouvelé les liens entre le théâtre et la réalité de façon particulièrement remarquable depuis les années 1990. Il s'agit de collectifs tels que She She Pop ou Rimini Protokoll qui ont émergé au sein des arts de la « scène indépendante » en particulier à Berlin. Ils se caractérisent par une constante remise en question de leurs façons de travailler. Contrairement à la tradition des théâtres de ville et d'États (*Stadt- und Staatstheater*), leurs structures sont plus flexibles, les modes de production variés, leurs partenaires divers et internationaux, même si les méthodes de production de la scène indépendante sont également synonymes d'une forme de précarité.

Dans un deuxième chapitre, il s'agira de s'attarder sur la façon dont l'art s'ancre dans le réel en interrogeant sans cesse les rapports entre faits et fiction. Nous verrons comment le brouillage de la frontière entre faits et fiction est au cœur de débats animés. L'étude met ensuite en avant ce qu'Alfredo Cramerotti nomme le « journalisme esthétique⁴⁹ » dans les arts visuels et qui s'impose comme une alternative à l'information médiatique. Il s'agira alors d'observer cette tendance au théâtre aujourd'hui à travers le travail d'Hans-Werner Kroesinger, ainsi qu'à l'exemple du *Tribunal sur le Congo* réalisé par le metteur en scène suisse Milo Rau.

Le troisième chapitre pose la question suivante : qui est représenté aujourd'hui sur les scènes de théâtre et comment ? La représentativité des minorités au théâtre s'inscrit dans une réflexion sur les formes dites « documentaires » et sur les dimensions politiques des pratiques aujourd'hui. Les processus de création sont marqués par la participation de personnes éloignées au théâtre, qui sont désignées comme étant des

49 Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism. How to Inform Without Informing*, Bristol, Chicago, Intellect Ltd, 2009.

« témoins », des « invités⁵⁰ », des « experts du quotidien⁵¹ », des « interprètes non professionnels » ou encore des « chercheurs associés⁵² ». Ces différents termes reflètent la diversité des façons d'intégrer ces personnes. Ces démarches se distinguent d'autres formes de participation qui se développèrent depuis les années 1990 et correspondaient principalement à des formes de participation dans le rapport immédiat entre une œuvre et le public. Nous analyserons des exemples concrets comme le travail avec « les experts du quotidien », tel que la pratique Rimini Protokoll. Nous observerons les enjeux de la participation d'un point de vue éthique et esthétique.

Le quatrième chapitre fait le point sur les termes employés aujourd'hui dans les discours qui entourent les pratiques documentaires actuelles afin de mieux saisir où se situe la question du politique au théâtre aujourd'hui.

Dans les spectacles étudiés, des enquêtes parfois très longues concernant des faits historiques, des questions d'actualité ou des phénomènes sociétaux conduisent à un nouvel agencement des connaissances. Nous aborderons également les débats autour du lien entre théâtre et réalisme notamment avec l'ouvrage très discuté en Allemagne *Lob des Realismus* (2015) de Bernd Stegemann et celui publié en France par Olivier Neveux intitulé *Contre le théâtre politique* (2019). Il s'agira enfin de clore cette première partie en analysant le déplacement de la notion politique au théâtre aujourd'hui, puisque notre rapport au réel, au document et à l'image a changé depuis l'âge d'or du « théâtre documentaire ».

La deuxième partie du travail permet d'approfondir les dramaturgies qui découlent de ces nouveaux processus de création à travers un corpus constitué de spectacles qui se basent sur des récits biographiques. Les pièces sont choisies en fonction des singularités de leurs procédés créatifs.

Les formes des œuvres observées sont multiples, fragmentées, souvent caractérisées par une recherche d'authenticité qui s'inscrit pourtant dans des mises en scènes construites précisément et répétées. En s'emparant du réel de différentes façons, ces pièces font preuve d'un « état d'esprit performatif⁵³ » pour reprendre l'expression de Joseph Danan. En effet, les artistes ou les collectifs d'artistes s'engagent, se mettent parfois eux-mêmes à l'épreuve, voyagent, vont à la rencontre de lieux ou de personnes. Ce faisant, ils construisent des expériences et interviennent dans des contextes singu-

50 C'est le cas du groupe She She Pop lorsqu'elles invitent par exemple leurs propres pères à se mettre en scène avec elles dans la pièce *Testament*.

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

52 Le psychologue Günter Mey a proposé durant les premiers *Recherchetheaterstage* de privilégier le mot *Mit-Forschenden*, ce qui pourrait se traduire par « chercheur associé ou co-chercheur » plutôt que celui de « témoins » pour qualifier les participants intégrés au processus de création.

53 Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2016 (2013), p. 59.

liers qui constituent alors le socle de l'œuvre. Cet engagement se reflète ensuite dans l'œuvre. Nous verrons comment la réflexivité des pratiques contribue à construire les dramaturgies des spectacles tout en interrogeant le rôle du témoin, les sources référentielles employées (leur nature et leurs fonctions) ou encore le théâtre et la représentation.

Yaël Ronen entraîne pour la création du spectacle *Common Ground* des comédiens choisis en fonction de leurs origines (ils vivent à Berlin mais viennent d'ex-Yougoslavie) dans un voyage dans les Balkans. 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 d'une nouvelle narration provenant de l'expérience, que le spectacle s'écrit. Le rapport entre l'individu et le collectif est questionné dans ce projet.

Schubladen de She She Pop traite également de l'Histoire européenne. La pièce se présente comme la mise en scène d'une rencontre. Les membres du collectif (ayant grandi en Allemagne de l'Ouest) invitent des collègues venant de l'Est à effectuer ensemble un travail relationnel autour de la réunification. Elles confrontent les clichés entre l'Est et l'Ouest ainsi que les aspects déterminants des deux systèmes politiques de l'Allemagne divisée sur leurs propres biographies. En formant des couples et en s'interrogeant ainsi dans un dialogue qui se présente comme un rituel, elles créent un autoportrait collectif. La dramaturgie se construit sur un rituel, qui est le reflet de leurs échanges.

Dans *Testament*, la dramaturgie prend appui d'une part sur la relation entre les performers de She She Pop et leurs pères invités à participer à la création, et d'autre part sur *Le Roi Lear* de Shakespeare. Sur scène, les membres de She She Pop et leurs pères abordent des questions taboues, liées au passage des générations en mettant à l'épreuve le rapport filial. Pour She She Pop, la scène est toujours le lieu d'une communication utopique. Le public est le témoin de cette communication, des doutes et frictions qui animent le projet, en somme de cette négociation entre les générations.

Les corps des pères dans *Testament* comme celui de Yasser Mroué dans la pièce *Riding on a Cloud* deviennent des documents. Dans cette performance de Rabih Mroué, le corps de son frère Yasser porte la trace d'un accident, qui transforma radicalement sa perception : il a été touché par une balle dans la tête lors de la guerre civile au Liban. Tout le spectacle se construit sur la confrontation du corps réel de Yasser en scène et de nombreux documents (fictionnalisés) qui lui sont attribués. La pièce crée des images énigmatiques qui interrogent notre perception du réel.

En accompagnant une vieille dame, qui se prénomme Margot, presque quotidiennement durant le dernier mois de sa vie avant son suicide assisté en Suisse, le collectif allemand Markus&Markus entreprend dans le cadre d'une création qui s'intitule *Ibsen : Gespenster* une démarche profondément singulière et non reproductible. Le spectacle rend compte du temps qu'ils ont passé avec Margot jusque dans les derniers instants de sa vie. Il brise le tabou de l'euthanasie en créant des images polysémiques. Dans ce cas

extrême, la mise en scène devient un geste testamentaire, puisque le témoin absent est présent à travers le montage vidéo que le collectif a fait de Margot, et dans laquelle la vieille femme se met en scène.

Tous ces spectacles s’emparent de récits individuels qui s’opposent peut-être au concept d’universel, celui qui a « porté la culture européenne dans son développement⁵⁴ ». Un universalisme au sens fort, sur lequel l’Occident avait assis son hégémonie, en affirmant sa culture comme porteuse de « valeurs universelles⁵⁵ ». Cet universel érigé en concept aurait selon le philosophe François Jullien quitté l’individuel « qui fait l’expérience⁵⁶ ».

Un retour de l’expérience, de l’ambigu et la mise en tension des « écarts » culturels⁵⁷ nous invitent à repenser notre rapport au monde et à l’Histoire.

54 François Jullien, *Il n’y a pas d’identité culturelle*, Paris, Éditions de l’Herne, 2016, p. 15.

55 *Ibid.*, p. 24.

56 *Ibid.*, p. 18.

57 Voir François Jullien, « La différence ou l’écart : identité ou fécondité », in *Il n’y a pas d’identité culturelle*, *op. cit.*, chap. III, p. 33-41.



**Les formes documentaires
dans l'espace germanophone**
Institutions, pratiques, discours



Les structures de travail dans la scène indépendante et l'émergence de nouvelles pratiques

La scène indépendante dans le paysage théâtral germanophone

Il s'agit tout d'abord de démontrer que les particularités de la scène indépendante en Allemagne, qui sont liées à un esprit d'expérimentation, ont permis l'émergence de nouvelles esthétiques. La spécificité des structures de travail de cette scène a contribué au développement de nouvelles pratiques, telles que les pratiques documentaires qui sont au cœur de ce travail. Le théâtre indépendant (*freies Theater*¹) correspond au théâtre qui émerge en dehors du circuit des structures traditionnelles des théâtres de ville et théâtres nationaux (*Staat-* et *Stadttheater* ainsi que les *Landesbühne*). La fracture entre la scène indépendante et ces théâtres plus institutionnels qui s'ancrent dans une longue tradition, est de moins en moins marquée, tant dans les modes de production que dans les formes esthétiques. Il est cependant possible de dégager des caractéristiques du théâtre indépendant, qui s'est positionné en rupture avec les théâtres de ville dans les années 1970, bien que cette scène continue depuis à chercher à affirmer son identité.

1 La scène théâtrale indépendante regroupe des artistes, des groupes de théâtre et des professionnels ainsi que les théâtres indépendants qui produisent des spectacles en dehors des théâtres nationaux et des théâtres de ville. À Berlin les théâtres indépendants les plus importants sont le théâtre Hebbel am Ufer et le Sophiensaele. Mais la scène berlinoise est très grande. Plus de 400 groupes et professionnels du spectacle appartiennent au circuit indépendant et 283 théâtres indépendants sont répertoriés uniquement dans la région de Berlin en 2014. Voir Bundesverband Freier Theater e. V., <<https://darstellende-kuenste.de/mediathek?page=6#list-item-138>>, consulté le 27 mars 2023.

Freies Theater et ancrage dans le réel

Le théâtre allemand et en particulier berlinois a souvent été caractérisé de l'autre côté du Rhin par son « ancrage dans le réel² » afin de décrire la spécificité d'un théâtre qui s'est réinventé dans les années 1990 après la chute du mur de Berlin et la réunification. Le théâtre redéfinit son rôle dans la société suite aux questionnements identitaires et aux restrictions budgétaires qui accompagnent la réunification. Selon Emmanuel Béhague, le repositionnement de l'écriture dramatique après la réunification dans sa fonction sociale et politique passe entre autres par de nouveaux rapports au référent « réalité » et par la redéfinition du sujet et son rôle dans l'Histoire³. On associe volontiers l'avant-garde théâtrale de cette époque à la Volksbühne dirigée par Frank Castorf à l'Est dès 1992 et à la Schaubühne dirigée par Thomas Ostermeier depuis 1999 à l'Ouest. En revanche, le rôle de la *freie Szene* ou du *freies Theater* par rapport à cette esthétique ancrée dans le réel est moins connu en France. « *Freie zene* » signifie littéralement la « scène libre », mais il convient de la nommer la « scène indépendante » ou encore la « scène off ». Diverses formes de « théâtre du réel⁴ » foisonnent en Allemagne avec des groupes tels que Gob Squad, Rimini Protokoll, She She Pop, et andcompagny & co, qui représentent les groupes les plus marquants encore aujourd'hui. Tous ces collectifs ont émergé au sein de la scène indépendante. Ils se caractérisent par une constante remise en question de leurs façons de travailler, car en opposition aux théâtres subventionnés de la culture dite « in⁵ », ils ne disposent pas de structures, de lieux, ou encore de partenaires fixes. La « scène off » se distingue de « la culture officielle, subventionnée et établie⁶ », représentée par les grands établissements nationaux. Si ces deux scènes dialoguent beaucoup plus aujourd'hui, notamment grâce au fond *Doppelpass*⁷, la scène indépendante se constitua dans les années 1970 en se démarquant radicalement des théâtres nationaux et municipaux.

- 2 Barbara Engelhardt, (Dossier coordonné par), « Théâtre à Berlin, l'engagement dans le réel », *Alternatives théâtrales* 82, Festival d'Avignon, 2004.
- 3 Emmanuel Béhague, *Le théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006.
- 4 Patrice Pavis, s.v. « Théâtre du réel », in Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 266.
- 5 Boris Grésillon emploie les termes de culture « in » et de culture « off » dans son ouvrage *Berlin, métropole culturelle*, 2002, p. 140-141.
- 6 Boris Grésillon, *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002, p. 141.
- 7 Ce programme intitulé *Doppelpass-Fonds für Kooperationen im Theater* et financé par la *Kulturstiftung des Bundes* vise à encourager les coopérations entre les théâtres de ville et les compagnies de la scène indépendante.

Staat- und Stadttheater

Les *Staat- und Stadttheater* ainsi que les *Landestheater* ont une très longue tradition qui remonte au XVIII^e siècle. Souvent situés au cœur des villes, ils ont été conçus dans un esprit d'intégration sociale⁸. Il s'agissait de transformer les théâtres de cour « lorsque la bourgeoisie naissante des villes voulut se distinguer par rapport à l'aristocratie⁹ ». Ces théâtres sont administrés par les communes et financés principalement avec des dépenses publiques (l'État, la région et les villes) et disposent aujourd'hui encore d'*Ensembles*¹⁰ constitués la plupart du temps d'un ballet, d'un orchestre et d'une troupe d'acteurs permanente. Ces 142 établissements¹¹ dispersés sur tout le territoire emploient de nombreuses personnes de façon permanente. Ils poursuivent un système de répertoire où des pièces qui ont du succès peuvent être au programme plusieurs années de suite. Ils ont une mission d'éducation¹² et assurent de très nombreuses représentations tous les mois, en théâtre, musique et danse. Ce système unique au monde représente des charges courantes et des frais de personnel très importants tout en offrant d'importantes protections salariales et une continuité dans le travail.

Développement de la « scène off »

Dans les années 1960, sur fond de révolte étudiante, le rôle sociétal et politique du théâtre est interrogé. Ces années sont également marquées par des bouleversements esthétiques avec des artistes tels que Tadeusz Kantor et Peter Brook qui de façons très différentes ouvrirent la voie à des langages scéniques novateurs. C'est dans ce contexte que les premiers groupes indépendants émergent. Jusque dans les années 1970, le théâtre indépendant est lié à un engagement politique de gauche. Des lieux de théâtre indépendants se développent dans toute l'Allemagne entre les années 1960 et 1980. À partir des années 1990 apparaissent de plus en plus de groupes indépendants qui produisent dans ces différents lieux. La scène « off » s'est très largement établie et épanouie à Berlin dans les années 1970 et 1980 qui a la particularité d'avoir connu un développement culturel foisonnant après la chute du mur, entraînant entre autres, la venue de nombreux artistes de l'étranger. Boris

8 Barbara Engelhardt, « La crise, c'est moi », in Barbara Engelhardt, dir., numéro « Théâtre à Berlin, l'engagement dans le réel », *Alternatives théâtrales* 82, Festival d'Avignon, 2004, p. 5-9.

9 *Ibid.*, p. 5.

10 Dans l'espace germanophone, le terme *Ensemble* désigne en quelque sorte une troupe à demeure, c'est-à-dire l'ensemble des comédiens qui sont embauchés de façon permanente par un théâtre.

11 Ce chiffre correspond aux statistiques de la saison 2017-2018. Elles sont accessibles sur le site de la Deutscher Bühnenverein. Bundesverband der Theater und Orchester, <<https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>>, consulté le 27 mars 2023.

12 En allemand : *Bildungsauftrag*.

Grésillon souligne dans son livre *Berlin, métropole culturelle* qu'il s'agissait autant d'« artistes internationalement reconnus » que « de jeunes créateurs dynamiques » qui relevèrent le défi de la réunification¹³. À tel point que, selon lui, l'essor culturel précéda l'essor politique et économique du pays. Très vite, des festivals sont apparus et des théâtres tels que *Kampnagel* à Hambourg et le théâtre *Mousonturm* de Francfort sont devenus d'importants lieux de production pour les compagnies indépendantes. Dès les années 1970, la scène indépendante n'est plus considérée comme un instrument de moralisation mais elle conserve un positionnement de contestation, ou plutôt une forme d'engagement politique, qui évolue et se déplace au fil du temps. Les universités de Giessen¹⁴ et d'Hildesheim¹⁵ qui sont marquées par un enseignement interdisciplinaire, entre théorie et pratique, vont contribuer à l'émergence de jeunes compagnies qui ne disposent pas d'une formation classique de jeu ou de mise en scène. Il s'agit la plupart du temps de groupes qui travaillent collectivement. Il sera question ultérieurement de collectifs, tels que Rimini Protokoll, She She Pop ou du metteur en scène Hans-Werner Kroesinger qui ont été formés à l'université de Giessen, ou encore du collectif Markus&Markus, qui s'est créé à l'université d'Hildesheim.

Les modes de production de la scène indépendante

La scène indépendante est difficile à définir tant elle est diversifiée et perpétuellement en changement. Le nombre de groupes indépendants est également dur à quantifier. Ce qui caractérise aujourd'hui cette scène c'est avant tout la singularité de ses modes de production, une approche plus collective et interdisciplinaire de la création, avec des structures de travail plus flexibles (mais aussi plus précaires, ce sur quoi nous reviendrons plus tard). Tout cela influence la forme des œuvres. L'écart dans le fonctionnement, les structures de travail et les esthétiques entre les grands établissements publics et les plus petits théâtres et groupes indépendants est très spécifique et traditionnellement marqué dans le système allemand. Annemarie Matzke rappelle que c'est bien en opposition au système dominant des théâtres de villes et leur façon de produire du théâtre que les groupes et les théâtres indépendants ont à l'origine déterminé leur volonté de repenser les liens entre le théâtre et la société :

La façon dont le théâtre se fait, nous dit toujours quelque chose sur les idées sociales de ce que devraient être l'art et le théâtre. Et c'est justement ce lien entre les questions

13 Boris Grésillon, *op. cit.*, p. 139-140.

14 L'institut pour le théâtre contemporain de Giessen (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft) a été fondé en 1982 par Andrzej Wirth.

15 L'institut pour les médias et le théâtre (Institut für Medien und Theater) ainsi que le département des études théâtrales (Theaterwissenschaft) de l'université d'Hildesheim ont été fondés en 1989.

esthétiques et sociétales qui est un thème récurrent dans le discours sur les formes de théâtre, s'opposant explicitement à la tradition théâtrale dominante des théâtres de ville¹⁶.

Cette scène aux formes éclatées n'a pas la volonté de développer une esthétique commune. C'est surtout la façon de produire du théâtre autrement et la recherche d'expérimentation qui regroupent ses acteurs et la caractérisent, encore aujourd'hui. Le souhait de se défaire des structures autoritaires dominantes a permis de mettre en avant l'influence entre les modes de production et les œuvres. Ces réflexions sont fréquentes et concernent les dimensions politiques du théâtre.

Il s'avère qu'au moment de l'apparition de la scène indépendante, celle-ci avait une fonction qui n'est ni du théâtre, ni de l'art : il s'agissait d'un vecteur politique, qui d'un côté transportait certains thèmes et contenus considérés comme politiquement pertinents et qui d'un autre côté devait fonctionner comme un modèle pour une pratique artistique alternative dans l'organisation et dans le travail – pour certains même une pratique de vie¹⁷.

En somme, la scène indépendante amena à reconsidérer l'interdépendance entre les questions sociales et esthétiques. D'autant plus que cette scène s'inscrit fortement dans la lignée des avant-gardes historiques qui n'ont cessé d'interroger et de déplacer la frontière entre l'art et la vie. Cependant, comme le souligne Jens Roselt ainsi que de nombreuses autres voix ces dernières années, on ne peut plus aujourd'hui observer le paysage théâtral allemand au prisme de cette opposition traditionnelle entre théâtre indépendant et théâtre de ville :

La confrontation simple entre le théâtre indépendant considéré comme plutôt progressiste, innovant, expérimental, semi-professionnel et pauvre qui s'opposerait à un théâtre de ville considéré comme plutôt conservateur, incapable de se réformer, professionnel et riche, n'est pas pertinente¹⁸.

Selon Roselt, les deux systèmes seraient maintenant face à un désengagement plus général des subventions publiques accordées à l'art et la culture, problème auquel tous deux doivent répondre. De plus, l'opposition des formes et des contenus seraient de moins en moins marquée entre les deux scènes. Les politiques culturelles soutiennent également des partenariats entre les deux systèmes. Le programme *Doppelpass* financé

16 Annemarie Matzke, « Das „freie Theater“ gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater », in Wolfgang Schneider, dir., *Theater entwickeln und planen, Kulturpolitische Konzeptionen zur Reformen der Darstellenden Künste*, op. cit., p. 260, ma traduction.

17 Henning Fülle, « Freie Szene, politisches Theater und „das Politische in zeitgenössischen Theaterformen“ », in Jan Deck, Angelika Sieburg, dir., *Politisch Theater machen : neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 75-76, ma traduction.

18 Jens Roselt, « Mythos Stadttheater. Vom Weh und Werden einer deutschen Institution », in Wolfgang Schneider, dir., *Theater entwickeln und planen, Kulturpolitische Konzeptionen zur Reformen der Darstellenden Künste...*, op. cit., p. 216, ma traduction.

par la *Kulturstiftung des Bundes* a été créé dans cette volonté d'intensifier les échanges et le travail en commun entre des groupes indépendants et les grandes institutions théâtrales. Il s'agit d'un programme de résidence accordé pour deux ans à un groupe indépendant en coopération avec deux théâtres. L'accent est mis sur un échange au niveau des structures et des modes de travail :

L'objectif du fonds est d'inciter la scène indépendante et les institutions théâtrales en Allemagne à expérimenter de nouvelles formes de coopérations (capable de tourner) et de productions artistiques ainsi que d'apporter un soutien dans leurs mises en œuvre. Le financement vise à donner aux artistes des deux parties la liberté nécessaire pour combiner de manière productive leurs structures et leurs méthodes de travail¹⁹.

Toutefois, certains artistes n'ont pas attendu ce type de subventions pour coopérer avec les deux scènes. Tobias Rausch est un metteur en scène qui a créé le collectif *lunatiks produktion* et qui travaille depuis de nombreuses années aussi bien dans des théâtres de la scène indépendante que dans des théâtres de ville en Allemagne. Les textes de ses pièces ont la particularité d'être développés à partir d'enquêtes. Il a bénéficié du *Fonds Doppelpass* pour la saison 2016/17 ainsi que pour la saison 2017/18 en coopération avec le théâtre de Bielefeld. Il s'agit d'un projet artistique et de recherche consacré à la mode et à la production du textile au sein d'un monde globalisé, alors que l'histoire de la ville de Bielefeld est fortement liée à l'industrie du textile. Ce projet qui s'intitule *STOFF! MEHR STOFF!* représente un exemple très intéressant quant à la spécificité des modes de production auxquels peuvent donner lieu ces échanges. En effet, les différentes étapes de travail sont marquées par des voyages afin d'effectuer des recherches dans des usines de textile au Vietnam, sur les champs de coton en Argentine, auprès des producteurs de tissus en Italie ou encore dans des usines de recyclage de textile en Europe de l'Est. Un site Internet rend compte de cette enquête²⁰. Le projet prend forme dans trois productions différentes en théâtre, danse et musique. *STOFF* a également la particularité d'intégrer dans le développement du projet la participation d'une équipe interdisciplinaire : une autrice, un cameraman de film documentaire, une photographe, une journaliste de mode ou encore une manageuse de communauté de médias sociaux. Cette équipe se différencie donc de la constellation plus traditionnelle dans un théâtre de ville, qui serait formée principalement d'un metteur en scène, d'un dramaturge, d'un auteur, et de comédiens faisant partie de *l'Ensemble*. Cette méthode de travail qui se fonde en premier lieu sur l'enquête se différencie grandement d'un travail de répétition à partir d'un texte dramatique. Notons que l'enquête regroupe, selon Aline Caillet :

19 Page web du programme : Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater – Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz – und Theaterhäuser, <<http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass>>, consulté le 27 mars 2023, ma traduction.

20 En ligne : <<http://www.tobiasrausch.de/stoff.html>>, consulté le 27 mars 2023.

l'ensemble des pratiques et procédures qui consistent à investir un terrain, arpenter un territoire, effectuer des prélèvements, collecter et exploiter des archives, recueillir des témoignages ou encore produire des documents²¹.

Bien que la plupart des spectacles observés dans cette étude proviennent de la scène indépendante, les nouvelles pratiques documentaires émergent aujourd'hui dans les deux scènes, comme nous le verrons par exemple avec le spectacle *Common Ground*, produit au théâtre Maxime-Gorki²².

Revenons maintenant sur certaines spécificités de la scène indépendante et en particulier sur son fonctionnement en réseau et à l'international, afin de mieux comprendre le contexte de production des spectacles étudiés.

Scène libre ?

Les subventions de fonctionnements sur plusieurs années sont encore trop rarement accordées à la scène « off ». Les acteurs de cette scène sont le plus souvent tributaires de subventions par projet et il n'est pas rare que de nombreux mois de travail soient investis au préalable par les jeunes artistes qui débudent, sans être rémunérés. Pour ces derniers, c'est la culture du « *Alles selber machen*²³ » (tout faire soi-même) comme en témoigne l'artiste indépendant Martin Huber qui réalise aussi bien l'écriture des textes que les demandes de subventions. L'obtention de ces subventions reste très incertaine pour les petits groupes ou les compagnies émergentes. L'instabilité du théâtre indépendant est marquée par une grande difficulté pour les jeunes compagnies d'établir une continuité dans leur travail. Cela révèle les contradictions de cette scène qui se veut « libre » mais qui doit faire face à de nombreuses contraintes. Les groupes les moins connus, qui gèrent eux-mêmes les tâches administratives et la production manquent de temps pour les questions artistiques. De plus, comme le souligne Mélanie Hinz²⁴, les débutants se font trop souvent exploiter (on parle de *Selbstausbeutung*, ce qui implique une forme d'exploitation que l'on s'impose) dans une

21 Aline Caillet, *L'art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, Paris, Édition Mimésis, 2019, p. 15.

22 Soulignons que Shermin Langhoff qui dirige actuellement le théâtre Maxime-Gorki dirigeait juste avant, de 2008 à 2013 le théâtre Ballhaus Naunynstrasse, appartenant à la scène indépendante berlinoise. De même que Matthias Lilienthal dirigea le théâtre Hebbel am Ufer à Berlin de 2003 à 2012, qui est le théâtre indépendant le plus important de la capitale, avant d'obtenir la direction de 2015 à 2020 du théâtre de ville Münchner Kammerspiele (à Munich). Il insista explicitement lors de sa nomination à la tête de ce théâtre très reconnu et ayant une riche tradition sur sa volonté de renforcer les coopérations avec des groupes de la scène indépendante.

23 Martin Huber, « Freies Theater! Eine Innenansicht », in Eckard Mittelstädt, Alexander Pinto, dir., *Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland, Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, p. 77-82.

24 Mélanie Hinz, « Hildesheimer Freischwimmer auf dem Sprung in die Professionalität der Freien Szene », in Eckard Mittelstädt, Alexander Pinto, dir., *Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland, Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven, op. cit.*, p. 97-110.

scène qui manque de solidarité. Elle met en question cette liberté avancée, couplée en réalité d'une précarité, qui serait selon elle l'expression de l'économie libérale, loin du projet politique initial de s'opposer aux structures hiérarchiques et conventionnelles des théâtres de ville.

Face à ces problématiques, la scène indépendante se structure progressivement et défend de plus en plus activement ses intérêts sur le devant de la scène politique, entre autres grâce aux *Landesverbände der freien Szenen* qui sont des fédérations implantées au niveau régional, c'est-à-dire dans les différents *Länder*.

Festivals et réseau international

Pour la scène indépendante, les festivals peuvent être de véritables tremplins pour se faire connaître. Lorsque les groupes Rimini Protokoll, Gob Squad et She She Pop se sont constitués, il existait toute une série de festivals pour les jeunes générations, tels que Junge Hunde (au théâtre Kampnagel de Hambourg), Reich und Berühmt (au théâtre Podewil de Berlin), Hope and Glory (au théâtre Gessnerallee de Zürich). Plus récemment, le festival 100° de Berlin, également qualifié de marathon de théâtre, qui connut sa dernière édition en 2015, joua un rôle important pour certaines compagnies de la scène « off » pendant plus d'une dizaine d'années.

La plateforme Freischwimmer offre quant à elle à la relève une première opportunité de coproduire véritablement un spectacle (en offrant un soutien financier, artistique et structurel) entre différents théâtres dans l'espace germanophone. Elle joue ainsi un rôle fondamental dans la création d'un réseau qui conduit les jeunes compagnies vers la professionnalisation et la coproduction internationale. Les théâtres participants à ce programme sont les suivants : Sophiensaele à Berlin, FFT à Düsseldorf, Kampnagel à Hambourg, Gessnerallee à Zürich, Brut à Vienne et Mousonturm à Francfort.

Le collectif Markus&Markus, dont la pièce *Ibsen : Gespenster* fait partie du corpus de cette recherche, a un parcours qui représente bien la façon dont une jeune compagnie indépendante peut émerger et se faire connaître. Les membres de Markus&Markus se sont rencontrés à l'université d'Hildesheim. Les espaces de répétition dont dispose l'université permettent la création des premiers travaux. Le théâtre indépendant d'Hildesheim (Theaterhaus Hildesheim) qui soutient la relève, est souvent le premier lieu qui permet aux jeunes compagnies de montrer leurs pièces en dehors de l'université. Dans un cercle géographique proche, des institutions comme le Pavillon à Hanovre sont également importantes pour les jeunes générations. La première pièce de leur trilogie sur Ibsen réalisée entre 2013 et 2015 a justement vu le jour au Theaterhaus d'Hildesheim. Cette compagnie dont les spectacles font l'objet de vifs débats dans la presse, a fait connaître son travail grâce à des festivals où elle a gagné des prix avant de bénéficier de la plateforme Freischwimmer évoquée ci-dessus, véritable

tremplin puisqu'elle a en effet continué, depuis, à collaborer avec les différents théâtres partenaires de ce festival.

C'est ainsi un système de coproduction avec différents théâtres indépendants européens qui permet généralement aux spectacles de couvrir les frais de production. En outre, de nombreux festivals offrent des possibilités de diffusion pour cette scène partout en Europe. À titre d'exemple, on note le festival Politik im Freien Theater qui existe depuis 1988 et qui a lieu tous les trois ans dans une ville différente ou encore Impulse Theater Festival qui présente des spectacles indépendants de tout l'espace germanophone et se déroule en Rhénanie-Du-Nord-Westphalie.

Dans les années 80 et 90 les festivals reconnurent qu'ils ne pouvaient pas simplement profiter des productions terminées de ces artistes, mais ils portaient aussi la responsabilité de leur émergence, en vue de leur assurer une base de travail stable. Au même moment, apparurent des maisons de production à l'échelle européenne comme le théâtre Hebbel à Berlin (HAU), Monsuturm à Francfort-sur-le-Main, le théâtre Kaai à Bruxelles ou Félix Méritis à Amsterdam : des établissements sans *Ensemble* qui orientent leur soutien vers les projets artistiques individuels grâce à un appareil de production flexible²⁵.

Lorsqu'une compagnie gagne en notoriété, son réseau de coproduction s'élargit à des festivals ou des institutions d'autres pays européens obtenant alors le soutien des plus grands, tels que les Wiener Festwochen ou le festival d'Avignon²⁶. La structuration, la diffusion et l'institutionnalisation de la scène indépendante se poursuivent et évoluent constamment.

Le metteur en scène Boris Nikitin a créé plus récemment la biennale It's the real Thing – Baseler Dokumentartage qui se déroule à Bâle et qui est consacrée aux formes documentaires. Cet événement a vu le jour pour répondre au développement accru de pratiques documentaires ces dernières années. Comme il est très fréquent de nos jours, un programme discursif avec des conférences et des discussions accompagne les œuvres présentées. La première édition a eu lieu en 2013.

À Berlin, le Performing Arts Programm qui est un projet du LAFT Berlin (Landesverband freie darstellende Künste Berlin e.V.) a permis depuis 2013, grâce à des subventions européennes, de mettre en place de nombreuses initiatives qui

25 Michael Freundt, « Freie Theaterkünstler als Global Player », in Eckard Mittelstädt, Alexander Pinto, dir., *Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland, Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven...*, op. cit., p. 92.

26 J'ai eu l'occasion d'observer le système des coproductions européennes grâce à ma collaboration artistique avec le metteur en scène David Weber-Krebs depuis 2010. Cet artiste belge et allemand qui a longtemps vécu à Amsterdam coproduit généralement ses spectacles entre la Belgique, l'Allemagne et la Hollande. J'ai également eu la possibilité de suivre la réalisation du spectacle *Swamp Club* de Philippe Quesne en 2013 en tant qu'assistante à la mise en scène qui fut coproduit, entre autres, grâce aux Wiener Festwochen, au festival d'Avignon, et au festival Foreign affairs de Berlin.

jouent un rôle essentiel dans la structuration et la professionnalisation de la scène indépendante berlinoise : les différents modules offrent du conseil, des formations, contribuent à développer la visibilité de cette scène au niveau international, ainsi qu'à la mise en réseau et au partage du savoir, aident à la recherche d'espaces de répétition, et enfin jouent un rôle de médiation afin d'élargir les publics de la scène indépendante. Le Performing Arts Programm a également créé depuis 2016 un festival (Performing Arts Festival Berlin) afin de mieux faire connaître la diversité des théâtres indépendants et les jeunes artistes berlinois sur la scène internationale.

Michael Freund souligne qu'il est nécessaire pour les jeunes compagnies de développer un réseau international tout en ayant un ancrage local solide. Ces deux aspects semblent même interdépendants :

Les subventions couvertes par les *Länder* et les communes pour les arts de la scène indépendants ne peuvent être obtenues sans coproducteurs et partenaires à l'étranger pour les tournées. De surcroît, il n'est pas rare qu'un premier « rayonnement à l'international » génère ensuite l'intérêt des subventions publiques et des fondations à l'intérieur du pays²⁷.

On peut ainsi souligner l'influence que certaines compagnies – qui tournent beaucoup à l'étranger – ont pu avoir sur le théâtre d'aujourd'hui à une échelle transnationale.

Création collective : disparition du metteur en scène, des acteurs professionnels et du texte dramatique

Collectifs non-hiérarchiques

En observant les arts de la scène, Heiner Goebbels souligne les difficultés que cela représente pour les grandes institutions théâtrales de se séparer des conventions esthétiques. Il s'agit d'un héritage de longues traditions conduites par des institutions qui se basent sur une pratique artistique et sur une vision de l'art vieilles de plusieurs centaines d'années²⁸. Contrairement au théâtre de répertoire et d'*Ensemble* des scènes publiques (*Staatstheater*, *Stadttheater* et *Landesbühnen*) évoquées ci-dessus, la scène indépendante se distingue principalement par ses modes de production. Ces derniers se caractérisent par des processus de création flexibles et par l'expérimentation de créations collectives, de plus en plus marquées par des liens explicites entre théorie et pratique, ce que l'on retrouve dans les esthétiques. Au sein de la grande diversité de cette scène, il y a, tel

27 Michael Freundt, « Freie Theaterkünstler als Global Player », art. cit., p. 93, ma traduction.

28 Heiner Goebbels, « Zeitgenössische darstellende Kunst als Institutionskritik, über das Verhältnis zum Zuschauer zu den Arbeits- und Produktionsverhältnissen », in Wolfgang, Schneider, dir., *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, p. 27-31.

que le décrit Annemarie Matzke²⁹, des groupes qui se forment en créant une nouvelle constellation pour chaque production, mais il y a aussi de nombreux collectifs qui travaillent ensemble sur le long terme sans être rattachés à un théâtre en particulier. Depuis les années 1990, des collectifs tels que Rimini Protokoll, She She Pop, Gob Squad, andcompany & Co, Showcase Beat le Mot, puis dans les années 2000 Monster Truck, Interrobang, Turbo Pascal, Fraulein Wunder AG, et plus récemment encore Vorschlag : hammer, Machina Ex, Markus&Markus, Henrike Iglesias se sont constitués sur un modèle qu'ils revendiquent comme non-hiérarchique, bien que chaque groupe adopte bien entendu ses propres méthodes de travail. La plupart des groupes mentionnés ici se sont créés au sein d'un cadre universitaire spécifique. En particulier à l'« *Institut für Angewandte Theaterwissenschaft* » qui fait partie de l'université Justus-Liebig de Giessen ainsi que dans le cursus « *Kulturwissenschaft und ästhetische Praxis* » de l'université d'Hildesheim.

Le rôle de la formation

Il faut tout d'abord prendre en considération la singularité de l'enseignement sans spécialisation, entre théorie et pratique des universités de Giessen et d'Hildesheim pour expliquer l'émergence de groupes indépendants qui travaillent collectivement et recherchent une esthétique qui corresponde à leur vision. L'enseignement délivré au sein de ces filières est très différent des écoles classiques qui forment au jeu de l'acteur ou à la mise en scène. Dans une école telle que Ernst Busch à Berlin qui a une très longue tradition, les étudiants doivent postuler dans une filière spécifique comme le jeu, la mise en scène, la dramaturgie, l'art de la marionnette. Dans le master « *Inszenierung der Künste und Medien* » (Mise en scène des arts et des médias) de l'université d'Hildesheim, la mise en scène est considérée comme un phénomène global qui est présent dans notre quotidien, dans les médias, la politique tout comme dans le théâtre musical, l'opéra, le film, la photographie, Internet ou encore dans les musées. Les études offrent donc une perspective à la fois scientifique et artistique : les étudiants sont amenés à analyser des pratiques de mises en scène ainsi qu'à en réaliser eux-mêmes. De même, la formation en théâtre proposée par l'université de Giessen accorde autant d'importance à la théorie qu'à la pratique. Dans les deux cas, les étudiants disposent d'un enseignement pluridisciplinaire. À titre d'exemple, les étudiants de Giessen en chorégraphie et en performance ont accès en parallèle à des cours délivrés par l'école supérieure pour la musique et les arts plastiques de Francfort. Cet apport

29 Annemarie Matzke, « Das „freie Theater“ gibt es nicht – Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater », art. cit., p. 259-272.

pluridisciplinaire renforce l'émergence de collectifs tels que Musiktheater Brui³⁰! qui travaille collectivement en mêlant musique, théâtre et éléments documentaires.

De plus, l'éclatement des formes dramatiques au xx^e siècle est un phénomène complexe et progressif, marqué par une redéfinition de la théâtralité. Il s'agit alors d'une idée orchestrale de la théâtralité telle que Roland Barthes la définit en 1964 en désignant « cette sorte de perception œcuménique des artifices³¹ ». Une importance croissante est accordée aux éléments visuels, au mouvement, à l'espace, aux corps, aux objets, à la lumière et aux nouvelles technologies tout comme à la musique ou au paysage sonore. Les avant-gardes historiques ont grandement contribué à une nouvelle théâtralité du texte, considérée déjà par les dadaïstes comme un matériau sonore et rythmique. Soulignons simplement que cet enseignement pluridisciplinaire s'inscrit dans la tradition d'un art performatif plus que dans la tradition de l'art dramatique. Les expérimentations théâtrales menées dans cette lignée se basent souvent sur une matière textuelle non dramatique et n'hésitent pas à rompre avec une forme de hiérarchie entre les différents éléments de la représentation comme le souligne Hans-Thies Lehmann dans son ouvrage sur le théâtre postdramatique³².

Nouveaux processus de création et nouvelles esthétiques

La scène indépendante germanophone est plurielle. Elle ne peut se réduire à une identité englobant toutes les pratiques des différents groupes qui la constituent. Elle se revendique comme étant un espace d'exploration artistique qui joue avec les codes de la représentation théâtrale et en repousse les limites. Outre les nouvelles formes d'interaction entre spectateurs et performers, une des tendances actuelles est celle des pratiques documentaires³³ qui passent parfois par la mise en scène d'acteurs non professionnels. La naissance de ces esthétiques est indissociable des processus de création et des structures de travail collectives qui y sont associées.

Mélanie Hinz fut étudiante avant d'être collaboratrice scientifique à l'université d'Hildesheim. Elle participa à l'époque à la création d'un collectif qui se forma au sein du milieu universitaire. Elle témoigne de cette expérience dans un article³⁴ consacré au soutien structurel et artistique dont bénéficient les nouvelles générations. Elle décrit un élément qui fut déterminant dans la création de leur collectif *Fräulein Wunder*

30 Ce collectif est né à l'université d'Hildesheim, <<https://musiktheaterbrui.de/>>, consulté le 27 mars 2023.

31 Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 (1954), p. 42.

32 Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 131.

33 Nous tenterons au fur et à mesure de cette étude de définir les « pratiques documentaires » actuelles. Nous privilégions le terme de « pratique » afin d'établir une distinction avec la tradition du théâtre documentaire dans l'espace germanophone.

34 Mélanie Hinz, « Hildesheimer Freischwimmer auf dem Sprung in die Professionalität der Freien Szene », art. cit.

AG : il s'agit du *Projektsemester*, qui consiste à consacrer un semestre sur quatre, presque exclusivement à la réalisation de projets artistiques pratiques. Cela signifie que durant ce semestre, les étudiants disposent de trois jours par semaine pour réaliser leur projet de façon scénique, littéraire, musicale ou plastique, en bénéficiant de l'accompagnement et des conseils des enseignants. Il s'agit d'un véritable laboratoire d'expérimentation artistique, encore bien loin des contraintes économiques que nous venons d'évoquer plus haut. C'est justement ces espaces de travail libres et protégés qui sont nécessaires à la « créativité collective » selon Hajo Kurzenberger³⁵.

Remise en question de la position du metteur en scène

En revenant sur les collectifs créatifs au théâtre, tels qu'ils ont été pensés et réalisés entre autres par Ariane Mnouchkine, Peter Stein ou Peter Brook, Hajo Kurzenberger insiste sur les réflexions sociétales et politiques qui étaient menées au sein de ces pratiques singulières. Stein et Mnouchkine menaient une réflexion sur l'esprit bourgeois de leur époque. Leur engagement politique passait par des processus de création qui exploraient de nouvelles structures organisationnelles de participation aux décisions. L'implication créative des comédiens remettait en question l'image du metteur en scène, telle qu'elle avait longtemps été entretenue par l'héritage historique du culte du génie. Cette tradition donnait lieu à la position dominante du metteur en scène dans un système de théâtre hiérarchique. Insistons ici encore une fois sur le fait que le dénommé *Regietheater*, littéralement « théâtre de mise en scène » est très répandu en Allemagne dans le réseau du théâtre de répertoire des scènes municipales et régionales. En soulignant les tensions au sein des expériences collectives, tout comme la position quelque peu ambiguë de certains metteurs en scène qui restent malgré tout des leaders, Hajo Kurzenberger ne dépeint pas une vision idéalisée de la « créativité collective ». Il met cependant en évidence certaines caractéristiques liées à la création d'espaces créatifs de liberté et la difficulté de la mise en pratique de visions théoriques. Il décrit le travail de Brook et de Tabori en disant que « tous les deux ont réalisé une forme d'anthropologie appliquée avec et au théâtre³⁶ ». Il évoque ainsi de nouveaux paramètres, à la fois pour les processus de création et leurs résultats, qui furent marqués par un renouvellement des liens entre théorie et pratique, et par le « changement de paradigme de la représentation théâtrale à la performance théâtrale³⁷ ». Il faudrait néanmoins revenir sur ce point traité très brièvement par Hajo Kurzenberger. C'est en effet à travers toute l'histoire de la performance que l'on pourrait sans doute mieux

35 Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozesse des Theaters, Chorkörper – Probengemeinschaften- theatrale Kreativität*, op. cit., p. 194.

36 *Ibid.*, p. 194, ma traduction.

37 *Ibid.*, p. 195, ma traduction.

cerner l'apport grandissant de la théorie dans la pratique performative et théâtrale, encore faudrait-il observer précisément à chaque époque les types de théories et d'esthétiques dont il est question. Les expériences concernant le rapport entre le corps, l'espace et le temps furent liées à des problématiques physiques ou anthropologiques par exemple. Tout comme les expérimentations artistiques brouillant les frontières entre médias et vie réelle sont indissociables des évolutions technologiques et de ses outils qui marquèrent différemment chaque génération. L'hybridation croissante des pratiques et des formes entre arts plastiques, performance, théâtre, danse, musique, sciences et nouvelles technologies évolue constamment.

La créativité collective

Pour étayer sa thèse sur la « créativité collective », Hajo Kurzenberger fait lui aussi appel aux exemples des *Projektsemester* (semestres de projets pratiques) de l'université d'Hildesheim. Alors que la théorie théâtrale est devenue productive pour la création scénique à partir des années 1990, ces espaces de liberté consacrés à la réalisation d'un projet dans le cadre protégé de l'université correspondent à une possibilité de « faire de la théorie théâtrale de façon scénique et de l'éprouver de façon pratique³⁸ ». Une créativité collective réussie est, selon Kurzenberger, en mesure de s'interroger sur les processus qui sont justement en jeu au sein du groupe, sans qu'il s'agisse de la recherche d'un consensus naïf. Nous verrons par la suite qu'il n'est pas rare que des conflits ou des mésententes apparaissant au sein de certains groupes durant les répétitions, nourrissent finalement les spectacles réalisés.

En définitive, des collectifs apparaissent en Allemagne depuis les années 1990, où la figure individuelle du metteur en scène en tant qu'auteur a disparu. Cette forme de désacralisation de la création va encore plus loin que l'affaiblissement de la figure du génie dont il a été question précédemment : elle replace la socialité au sein du processus de création comme force créative. J'insiste ici sur le fait qu'il ne s'agit pas de compagnies telles que l'on en voit beaucoup en France, qui développent des écritures singulières souvent interdisciplinaires tout en travaillant sous forme de collectif dans une idéologie du compagnonnage. Un grand nombre de ces compagnies françaises qui développent des écritures collectives en se basant par exemple sur des improvisations, conservent souvent la figure d'un metteur en scène qui impulse les projets. Du côté allemand, Annemarie Matzke décrit le développement d'un travail collectif depuis les années 1990 marqué par des compagnies qui revendiquent un théâtre à plusieurs voix et se fait le reflet d'une réalité sociale plurielle³⁹. Au sein de groupes indépendants

38 *Id.*, ma traduction.

39 Annemarie Matzke, « Das „freie Theater“ gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater », art. cit., p. 259-272.

comme Gob Squad, She She Pop ou andcompany&co, les performers que l'on voit sur scène sont aussi les auteurs de la performance. Cela signifie qu'il n'y a pas de hiérarchie au sein des membres du groupe, que les décisions sont prises collectivement et comme le souligne Annemarie Matzke, que cette forme de travail s'oppose à la notion de spécialisation. Cela engendre la multiplicité des fonctions au sein des membres du groupe. Mélanie Hinz décrit le travail collectif du groupe Fraulein Wunder AG dont elle fait partie comme « un collectif à base démocratique dont chacun(e) occupe toutes les fonctions allant de la mise en scène à la dramaturgie en passant par le jeu, ce pour quoi She She Pop ou Gob Squad représentèrent des modèles⁴⁰ ». Les rôles changent d'un projet à l'autre, car certains ne jouent pas dans tous les projets et prennent parfois le rôle d'un regard extérieur⁴¹. Ces groupes ont souvent recours à des spécialistes pour la vidéo, les costumes ou encore la lumière par exemple, mais l'écriture textuelle et scénique se fait collectivement. Cependant, d'autres groupes, tels que Markus&Markus signent des projets collectivement tout en conservant des domaines de spécialisation. Les collectifs évoqués ici ne se basent que rarement sur des textes dramatiques et lorsque c'est le cas, ces textes font l'objet d'adaptations très libres. Ce fut le cas par exemple avec la performance *Testament* de She She Pop qui s'inspire du *Roi Lear* de Shakespeare et qui sera approfondie dans la seconde partie. Le sous-titre de *Testament* s'intitule en anglais « Belated Preparations for a New Generation based on Lear ». *Le Roi Lear* a ici une fonction de prétexte pour aborder les questions de l'héritage entre générations de nos jours. La dramaturgie de la pièce prend appui sur les relations entre les performers et leurs pères qui se trouvent sur scène.

Annemarie Matzke qui est à la fois théoricienne et praticienne du théâtre, puisqu'elle est membre du collectif *She She Pop*, démontre l'imbrication entre les structures de production et les formes esthétiques qui en découlent⁴². Elle souligne que les groupes indépendants définissent leur propre structure de travail dans un cadre qui n'est pas institutionnel. La façon de produire ensemble, c'est-à-dire le développement d'une idée, la recherche de nouveaux partenaires, le déroulement des répétitions, ou encore la répartition des honoraires doit être déterminée pour chaque projet. La flexibilité se retrouve également dans la recherche constante de nouveaux lieux de répétitions, de subventions et de théâtres soutenant le projet en question. Ces changements permanents des structures de travail sont la marque d'une flexibilité, que beaucoup considèrent également comme le reflet d'une dérive néolibérale.

40 Mélanie Hinz, « Hildesheimer Freischwimmer auf dem Sprung in die Professionalität der Freien Szene », art. cit., p. 105, ma traduction.

41 Jan Deck, « Politisch Theater machen – Eine Einleitung », in Jan Deck, Angelika Sieburg, dir., *Politisch Theater machen – Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 18.

42 Annemarie Matzke, « Das freie Theater gibt es nicht – Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater », art. cit., p. 259-272.

Création théâtrale et expériences documentaires

Mélanie Hinz insiste sur le fait que le théâtre indépendant ne peut plus représenter un contre modèle aux théâtres de ville établis et subventionnés car cette liberté est synonyme d'économie libérale. Nous avons souligné plus haut qu'il s'agit d'un système au sein duquel les jeunes groupes investissent de nombreuses heures de travail sans être payés. Ils acceptent des conditions de travail précaires, car ils s'estiment heureux de pouvoir commencer ce travail créatif. Cependant, la mise en question constante du cadre du travail interroge le théâtre lui-même. C'est en questionnant les structures de travail que l'on va éventuellement insuffler une impulsion nouvelle au médium théâtre, ce qui signifie selon Matzke, que l'exploration théâtrale devient alors également une exploration des structures sociales⁴³.

43 *Id.*

Table des matières

Prologue	5
Introduction	7
Le renouveau des pratiques documentaires	7
Les écritures documentaires et le réel	8
Des pratiques documentaires plutôt que du théâtre documentaire	10
L'héritage historique	11
Dévoiler des réalités	14
L'expérience au cœur des pratiques	16
De nouveaux espaces sociaux et esthétiques	17
Présentation	18

Les formes documentaires dans l'espace germanophone Institutions, pratiques, discours

Les structures de travail dans la scène indépendante et l'émergence de nouvelles pratiques	27
La scène indépendante dans le paysage théâtral germanophone	27
<i>Freies Theater</i> et ancrage dans le réel	28
Staat- und Stadttheater	29
Développement de la « scène off »	29
Les modes de production de la scène indépendante	30
Scène libre ?	33
Festivals et réseau international	34
Création collective : disparition du metteur en scène, des acteurs professionnels et du texte dramatique	36
Collectifs non-hiérarchiques	36
Le rôle de la formation	37
Nouveaux processus de création et nouvelles esthétiques	38
Remise en question de la position du metteur en scène	39
La créativité collective	40

279

Ancrage dans le réel, recherches, utilisation de documents et production de savoirs	43
L'obsession du réel aujourd'hui	43
Un réel insaisissable ?	44
Journalisme esthétique, faits et fiction	53
Une méfiance face à l'image documentaire ?	53
Archive, document et média	56
Distinction entre faits et fiction	59
L'imprécision du documentaire	61
L'investigation politique au cœur du journalisme esthétique au théâtre	62
Hans-Werner Kroesinger	63
<i>Le Tribunal sur le Congo</i> de Milo Rau	70
Qui est représenté et comment ?	79
La participation de personnes « réelles »	79
Participation au processus de création	80
Rimini Protokoll et les « experts du quotidien » : de tout petits liens	84
Intérêt croissant pour les destins ordinaires	93
Bouleversements de la rationalité fictionnelle	95
Une nouvelle Présence	96
La participation : entre esthétique, éthique et politique	99
Les réfugiés sur scène	100
Le cadre et les enjeux de la participation	104
L'acte autobiographique au théâtre	106
Discours, rapport au réel et théâtre politique	113
Recherche et enquête	113
Rapport entre processus et résultat	114
Un laboratoire interactionniste	116
L'inconnu	118
La transformation de l'expérience	120
Déplacement de la notion du politique	121
Théâtre et réalisme	121
Un changement de paradigme	125
Au-delà du postdramatique : création d'un espace politique	126
Entre le réel et le symbolique	129
Rapport au réel et aux médias d'hier à aujourd'hui	131
Le regard du comédien Rami Khalaf dans <i>Empire</i> de Milo Rau	134
Créer et révéler des réalités	137
Art et activisme	140
Théâtre, Histoire et participation	142
Conclusion première partie	145

Singularité des processus de création et nouvelles dramaturgies

Biographies individuelles et mémoire culturelle	151
<i>Common Ground</i> de Yaël Ronen : une réflexion sur la guerre en ex-Yougoslavie à travers un voyage commun	151
La dramaturgie de <i>Common Ground</i>	151
Production et structure de l'œuvre	158
La transformation : relation, émotion, écart et distanciation	161
Espace mémoriel et créativité	165
<i>Schubladen</i> : Fragments autobiographiques ou projections de soi à l'épreuve de la réunification	169
La mise en scène d'une rencontre	170
Méthodes de travail et dramaturgie de la pièce	171
La mise en scène de l'authenticité	178
Représentation de soi et rituel social	181
Projection de soi et autoportrait collectif	186
Corps et document	189
<i>Testament</i> : She She Pop et leurs pères problématisent les relations intergénérationnelles	191
Le prologue : présentation des personnages et des enjeux du spectacle	191
L'intrigue du <i>Roi Lear</i>	195
La communication comme moteur	197
Le rapport à la réalité	198
La transposition du <i>Roi Lear</i>	199
La difficulté de mettre en scène les pères	201
Rituel et liminalité	203
Fin de <i>Testament</i> et corps utopique	205
L'intersubjectivité à l'origine d'une dramaturgie complexe	206
Une théâtralité de l'authenticité : l'invention et le référentiel	208
Le corps comme document	210
<i>Riding on a Cloud</i> de Rabih Mroué : documents et biographie	212
Corps, perception et mémoire	213
Je joue un personnage qui a le même nom que moi	214
<i>La Dernière Bande</i>	218
La fabrication de documents	220
Les fragments et le pouvoir des documents	222
Documents, représentation et imagination	223

Création théâtrale et expériences documentaires

Le geste testamentaire dans <i>Ibsen : Gespenster</i> de Markus&Markus	225
La position du collectif	228
Le processus	229
La mise en scène	231
Entre l'art, la vie et la mort	232
Un geste testamentaire co-construit	235
L'archive et l'écriture	237
Conclusion deuxième partie	239
Conclusion générale	241
Produire autrement	242
L'expérience au cœur des pratiques	243
Au-delà de la frontière entre le réel et le fictionnel	245
L'identité narrative et le témoin	248
La fragmentation	249
Les documents, l'archive	250
Caractéristiques théoriques des pratiques documentaires d'aujourd'hui	251
Les dimensions politiques	254
Bibliographie sélective	259
Théâtre documentaire et politique	259
Performance, théâtralités contemporaines	267
Le réel, le document et la représentation	271

CRÉATION THÉÂTRALE ET EXPÉRIENCES DOCUMENTAIRES

L'EXEMPLE DES ARTS DE LA SCÈNE GERMANOPHONE D'AUJOURD'HUI

ARTS

rassemble des
ouvrages de
recherche sur
l'histoire des
arts et sur la
théorie et la
pratique des arts
contemporains.

Les pratiques documentaires au théâtre ont considérablement augmenté ces dernières années dans l'espace germanophone. Tout en observant les spécificités de ce théâtre depuis la réunification, l'ouvrage reflète plus largement la volonté de nombreux artistes de trouver aujourd'hui un ancrage singulier dans le réel en réinventant les manières de produire du théâtre et les écritures scéniques. De nouvelles formes de participation et de création collectives apparaissent durant les processus créatifs, posant ainsi des questions à la fois éthiques et esthétiques. Bien qu'il existe une filiation avec le « théâtre documentaire » provenant d'une tradition théâtrale historique en Allemagne, les pratiques documentaires d'aujourd'hui placent l'expérience au cœur de ces créations qui se fondent sur l'interaction ainsi que sur l'investigation et s'inscrivent dans la durée. Apparaissent alors des esthétiques journalistiques, un intérêt croissant pour les destins ordinaires et les récits biographiques, la production d'un savoir inédit et le déplacement du politique au théâtre. L'autrice adopte une approche singulière qui consiste à observer les liens entre les pratiques, les méthodes de production et les dramaturgies. L'ouvrage est enrichi par l'étude approfondie d'œuvres constituées à partir de récits biographiques et d'expériences collectives provenant principalement de la scène indépendante. Les transformations à la fois sociales et esthétiques générées par ces pratiques réinventent les théâtralités, réinterrogent l'Histoire et présentent des identités en mouvement.

Couverture

© Dessin de Jules Urban.

Marie Urban est actuellement maîtresse de conférences en spectacle vivant contemporain à l'université de Lorraine où elle est responsable du Master 2 « Mise en scène et dramaturgie en Europe ». Elle a travaillé principalement en tant que dramaturge pour la scène théâtrale indépendante à Berlin de 2009 à 2018.



Presses
Universitaires
de Provence

Aix-Marseille
université
Sociolement engagé

Éditions



9 781032 100474

30 €