



HAL
open science

Transformations sociales et esthétiques dans les démarches documentaires à l'exemple de la pièce de théâtre "Common Ground" Yaël Ronen

Marie Urban

► **To cite this version:**

Marie Urban. Transformations sociales et esthétiques dans les démarches documentaires à l'exemple de la pièce de théâtre "Common Ground" Yaël Ronen. Dispositive der Transformation. Kulturelle Praktiken und künstlerische prozesse / Dispositifs de transformation. Pratiques culturelles et processus artistiques, 2019. hal-02979796

HAL Id: hal-02979796

<https://hal.science/hal-02979796v1>

Submitted on 27 Oct 2020

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.

Hildesheimer Universitätschriften

herausgegeben von der
Universitätsbibliothek Hildesheim

Band 36

Wolfgang Schneider, Yannick Butel,
Theresa Bärwolff, Gilles Suzanne (Hgg. / éds.)

Dispositive der Transformation
Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse

Dispositifs de transformation
Pratiques culturelles et processus artistiques

Die Übersetzungen vom Deutschen ins Französische
wurden von Claire Saillour und vom Französischen ins Deutsche
von Melika Gothe angefertigt.

Les traductions ont été effectuées par Claire Saillour et Melika Gothe.

| | |
|--|---|
| U | o |
| Universitätsverlag Hildesheim Hildesheim | Georg Olms Verlag Hildesheim · Zürich · New York |

2019

Wolfgang Schneider, Yannick Butel,
Theresa Bärwolff, Gilles Suzanne (Hgg. / éds.)

Dispositive der Transformation
Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse

Dispositifs de transformation
Pratiques culturelles et processus artistiques

Die Übersetzungen vom Deutschen ins Französische
wurden von Claire Saillour und vom Französischen ins Deutsche
von Melika Gothe angefertigt.

Les traductions ont été effectuées par Claire Saillour et Melika Gothe.

| | |
|--|---|
| U | o |
| Universitätsverlag Hildesheim Hildesheim | Georg Olms Verlag Hildesheim · Zürich · New York |

2019

Diese Publikation entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag
und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Lektorat, Korrektorat: Theresa Bärwolff, Lea Otremba, Michèle Brand

Satz: Isaias Witkowski, Universitätsverlag Hildesheim

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Umschlagabbildung: Werner du Plessis auf Unsplash.com

Herstellung: Docupoint Magdeburg, 39179 Barleben

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2019

www.olms.de

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2019

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 1433-5999

ISBN 978-3-487-15744-3

Gefördert von:



Inhalt / Index

| | |
|---|-----|
| <i>Yannick Butel et Gilles Suzanne</i> Préface | 9 |
| <i>Theresa Bärwolff und Wolfgang Schneider</i> Vorwort | 15 |
| <i>Célia Hassani</i> Impulsion artistique pour la transformation en Europe, au Moyen-Orient et en Afrique du nord | 21 |
| <i>Marie Urban</i> Transformations sociales et esthétiques dans les démarches documentaires à l'exemple de la pièce de théâtre <i>Common Ground</i> de Yaël Ronen | 35 |
| <i>Melika Gothe</i> Adoleszenz im Kino als transformatives Moment. Und dessen Übertragung auf den europäischen Diskurs | 47 |
| <i>Meike Lettau</i> Strategien zivilgesellschaftlichen Engagements in Transformationsprozessen. Am Beispiel des Kunstfestivals <i>Dream City</i> im vor- und nachrevolutionären Tunesien | 61 |
| <i>Antonia Blau</i> Verfehlte Transformation? Palästinensische Kulturakteure zwischen israelischer Besatzung und internationaler Kunstszene | 79 |
| <i>Claire Saillour</i> Auswärtige Kulturpolitik in Transformationsprozessen. Das Beispiel der Kulturarbeit des Goethe-Instituts in der Ukraine | 91 |
| <i>Kristina Jacobsen</i> Die „Kulturhauptstadt Europas“ Marseille-Provence 2013. Ein Erfolgsmodell transformatorischer Kulturpolitik? | 105 |
| <i>Carlotta Scioldo</i> Transforming the Performing Arts Landscape. The example of the Workspace / arts laboratory in Brussels | 117 |

| | |
|--|-----|
| <i>Dorothea Lübbe</i> Artist for Change? Art for Transformation. Les impulsions artistiques pour la transformation contemporaine du théâtre musical | 129 |
| <i>Evelise Mendes</i> Poétiques anthropophagiques ou Transdévotions | 145 |
| <i>Yvan Tina</i> Métamorphoses de l'art et théâtralités du vivant | 159 |
| <i>Yannick Butel et/und Wolfgang Schneider</i> Postface/Nachwort | 173 |
| Autorinnen und Autoren / Les contributeurs | 185 |

Préface

YANNICK BUTEL ET GILLES SUZANNE

Prolégomènes à une histoire humaine... ou le devenir du Trans.

Depuis 2013, date d'ouverture du PhD Track entre les universités d'Hildesheim et d'Aix-Marseille, les équipes d'enseignants-chercheurs ont entrepris de travailler ensemble à la construction d'une Recherche Mise en Réseau. Soutenus par l'Université franco-allemande, qui par ailleurs, depuis 2001, reconduit d'année en année le master binational de Médiation Culturelle de l'Art d'Aix-Marseille Université et le département de Kulturvermittlung/Institut de Politique Culturelle d'Hildesheim, les différents acteurs de la recherche et de la formation se sont ainsi inscrits dans une logique de développement de programmes de recherche communs ; de publications conjointes valorisant la singularité des études franco-allemandes en médiation, en esthétique et en politiques culturelles ; de manifestations scientifiques (colloques, journées d'étude...) aux thématiques partagées et de séminaires regroupant l'ensemble des doctorants des deux universités : séminaires problématisant les enjeux du développement des pratiques artistiques et de l'exposition de l'art dans la société, auprès des publics et des institutions culturelles.

Au crédit de ce projet qui s'est décliné sous plusieurs formes, entre autres, on compte aujourd'hui la publication et la traduction française de la recherche du Professeur Wolfgang Schneider sur *Les Politiques culturelles allemandes. Un état des lieux*. Travail préfacé par ses collègues Gilles Suzanne et Yannick Butel, publié aux Presses universitaires de Provence, lequel fut l'objet d'une présentation à l'Institut Goethe de Paris et de Marseille. Entre autres, également, la soutenance de doctorat de Dorothea Lübbe en novembre 2017 – inscrite en co-tutelle de thèse – docteur aujourd'hui des universités d'Hildesheim et d'Aix-Marseille, qui a travaillé sous la direction de W. Schneider et Y. Butel. Entre autres, enfin, pour suspendre sur cette petite histoire trop brève, la publication de *Good Governance for Cultural Policy*, aux éditions Peter Lang.

Et de comprendre qu'au travers de ces quelques exemples qui ne doivent pas masquer la diversité et la régularité de nos rencontres annuelles, ainsi que la dynamique de tous et l'énergie déployée par chacun (étudiants, enseignants, tutelles...) pour faire exister un espace franco-allemand, il y a à travers ceux-ci le signe d'un dialogue constant qui s'enracine à l'endroit d'un intérêt profond pour l'art. Précisément, le rôle que l'art occupe dans l'espace européen et international.

Sans doute, si nous avons le temps d'une conférence, pourrions-nous avancer l'idée que nous étions naturellement destinés à nous rencontrer pu-

Verdeil, Éric. « Beyrouth : les nouvelles lignes de front de la recherche urbaine ». *Métropolitiques*, 21 mai 2012. <http://www.metropolitiques.eu/Beyrouth-les-nouvelles-lignes-de.html>.

———. « Lutter pour l'espace public: Beirut, the Space In Between Hope and the Public ». *Rumor* (blog), 6 mars 2013. <https://rumor.hypotheses.org/3105>.

Transformations sociales et esthétiques dans les démarches documentaires à l'exemple de la pièce de théâtre *Common Ground* de Yaël Ronen

MARIE URBAN

Resümee

Ästhetische und soziale Transformationen in dokumentarischen Arbeitsprozessen am Beispiel des Theaterstücks *Common Ground* von Yaël Ronen

Das Prefix *trans* bedeutet, laut dem Gaffiot Wörterbuch Latein-Französisch¹, „au-delà de, par-delà“ (dt. lt. Pons: „über, über...hin, über...hinaus, jenseits, (hin)durch“). Diese Definition lässt sich durch andere Werke, wie dem Larousse, mit den Begriffen „traversée“ (dt.: Überquerung) und „changement“ (dt.: Veränderung) weiter fortführen. Es ist festzuhalten, dass das Wort *trans* eine utopische Dimension beinhaltet. Diese Dimension kann als Zwischenraum bezeichnet werden, den es zu überwinden gilt. Es handelt sich um eine Form der Überschreitung, die ins Unbekannte führen kann. Kreativität spielt demnach eine grundlegende Rolle. Transformation, die im Zentrum dieser Publikation steht, stellt eine Begrifflichkeit dar, die der Bewegung eine besondere Bedeutung beimisst.

Es soll im Folgenden untersucht werden, wie sich Transformation innerhalb bestimmter kreativer Prozesse und den daraus hervorgehenden Werken vollzieht. Dies kann sich in verschiedenen Phasen äußern, wie im Moment der Bewegung der Künstler², die sich auf Rechercheisen begeben, oder auch durch die Veränderung der künstlerischen Praxis selbst, die zunehmend kollektiver wird, wie Paul Ardenne es in seinem Buch *L'art contextuel* beschreibt.

Die vorangegangenen Aspekte sollen anhand des Stücks *Common Ground* von Yaël Ronen, das 2013 am Maxim-Gorki-Theater in Berlin konzipiert worden ist, näher betrachtet werden. Sein einzigartiges, theatrales Verfahren erlaubt es, die verschiedenen Dimensionen eines Transformationsprozesses im Detail zu untersuchen.

- 1 Verweise, Quellen und Literaturangaben sind der französischen Originalversion dieses Textes zu entnehmen.
- 2 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.

Common Ground nimmt sich dem Realen an, indem es mit der Reise ein einmaliges Ereignis schafft, das den ersten Schritt im Transformationsprozess darstellt. Diese Erfahrung bildet den Rohstoff, aus dem sich das Theaterstück im Weiteren entwickelt. Welche Art von Transformation vollzieht sich in diesem Prozess? Die Besonderheit der Arbeit lässt vermuten, dass die Räume ästhetischer, aber auch sozialer Transformation auseinander hervorgehen und sich gegenseitig beeinflussen.

Um diese Hypothese zu bekräftigen, soll auf theoretische Texte, wie *L'art comme expérience* von John Dewey, aber auch auf die Dramaturgie des Stücks zurückgegriffen werden sowie auf dessen mediale Rezeption und Interviews mit Orit Nahmias und Jasmina Musić, zwei der Darstellerinnen, die aus verschiedenen Phasen der Konzeption berichten.

Common Ground ist ein dokumentarisches und zugleich kreatives Projekt, das auf den Erfahrungen einer Reise und den Biografien der Darsteller basiert. Im Gegensatz zu anderen dokumentarischen Praktiken, die bei langen „journalistischen“ oder „historischen“ Recherchen ansetzen, dokumentiert das Stück eine Reise durch Bosnien, an der die Darsteller gemeinsam mit dem gesamten künstlerischen Team teilgenommen haben. Fünf der Darsteller kommen ursprünglich aus dem ehemaligen Jugoslawien (Belgrad, Sarajevo, Novi Sad und Prijedor), wobei auch ein deutscher Schauspieler und eine Israeli Teil des Projekts sind. Sie setzen sich mit ihrer Herkunft auseinander sowie mit einem kollektiven Gedächtnis, das in untrennbarem Zusammenhang mit den Traumata des Jugoslawienkriegs und des Exils steht. Die Reise und die Überlegungen, die durch sie angestoßen werden, bilden die Grundlage eines partizipativen Schaffensprozesses, der diese Erfahrung dokumentiert und transformiert. Die ästhetischen und sozialen Transformationen dieser Vorgehensweise beeinflussen sich wechselseitig. *Common Ground* handelt von der Fähigkeit, sich wieder zu erinnern, zu vergessen und sich neu zu erfinden. Zudem betont es die Ambivalenz der Gefühle dieser Generation, die nun in Deutschland lebt.

Ein zentrales Moment bildet das Potenzial der Kunst, authentisches Wissen zu produzieren. Das Werk selbst, seine verschiedenen Aufführungen sowie sein Entstehungsprozess, generieren einen Erkenntnisgehalt. Die Bedeutung der gemeinsamen Reise, um die es im Stück geht, betont die Prozesshaftigkeit der Arbeit. Die im Artikel vorgenommene Analyse beruft sich vor allem auf die pragmatische Ästhetik von John Dewey. Dieser betrachtet das Werk ausgehend vom politischen und sozialen Kontext seiner Entstehung. Die ästhetischen Qualitäten der Erfahrung helfen das Facettenreichtum ihrer szenischen Umsetzung und ihres teilweise fiktionalen Werdens besser zu erfassen. Obgleich die Regisseurin mit ihrer Dramaturgin über die Montage des Stückes entscheidet, steht die Erfahrung des Kollektivs im Zentrum des Projekts. Sie verleiht ihm seine Authentizität

und das Vermögen Wissen zu generieren sowie seine politische Dimension. Der kreative Schaffensprozess und die Fiktion, d. h. der symbolische und imaginäre Teil innerhalb dieses Erinnerungsprozesses, die vom Theater eingesetzt werden, erlaubt die Erschaffung einer gemeinsamen Grundlage (*Common Ground*), die zeitgleich in Frage gestellt wird.

In einem dynamischen und reflexiven Schaffensprozess und durch die Förderung eines Gedächtnisraums lässt *Common Ground* ein neues „Gemeinsam“ entstehen.

Transformations sociales et esthétiques dans les démarches documentaires à l'exemple de la pièce de théâtre *Common Ground* de Yaël Ronen

Le préfixe *trans* signifie « au-delà de, par-delà » comme l'indique le dictionnaire Gaffiot Latin-Français³, définition qui est complétée par d'autres dictionnaires tels que le Larousse par l'implication de la notion de traversée et de changement. On retiendra qu'il y a une dimension utopique induite dans le mot *trans*. Cette dimension peut être décrite comme un interstice, comme un espace à combler. C'est une forme de dépassement qui peut conduire vers l'inconnu. La créativité joue alors un rôle fondamental dans ce dépassement. La transformation, qui est au cœur de cette publication, est un terme qui donne une importance centrale au mouvement. Il s'agira ici d'observer comment une transformation peut s'opérer au sein de certains processus de création et des œuvres qui en découlent. Cela peut se manifester à plusieurs niveaux comme par le mouvement des artistes qui voyagent pour effectuer des recherches ou encore par le changement de l'activité artistique elle-même qui devient entre autres plus collective comme le décrit Paul Ardenne dans son livre *L'art contextuel*⁴.

Ces aspects seront approfondis grâce à la pièce *Common Ground* de Yaël Ronen, créée en 2013 au théâtre Maxime Gorki à Berlin. Cette pièce nous permet d'observer plus en détail les différentes dimensions d'un processus de transformation dans une démarche théâtrale singulière.

La dramaturgie globale

La pièce *Common Ground* se saisit du réel en créant un événement unique, celui du voyage, qui est la première étape du processus. Cette expérience constitue la matière à partir de laquelle la pièce de théâtre s'écrit ensuite. Quel type de transformation s'opère dans ce processus ? La spécificité de ce travail de création laisse supposer que des espaces de transformation esthétiques mais aussi sociaux émergent et s'influencent réciproquement.

3 Félix Gaffiot, *Dictionnaire Gaffiot latin-français* (Paris: Hachette, 1934), 1591.

4 Paul Ardenne, *Un art contextuel* (Paris: Flammarion, 2012).

Afin d'approfondir cette hypothèse, l'analyse s'appuie ici sur des textes théoriques tels que *L'art comme l'expérience*⁵ de John Dewey, mais aussi sur la dramaturgie de la pièce et sa réception médiatique, ainsi que sur des interviews réalisées avec Orit Nahmias⁶ et Jasmina Musić⁷, deux comédiennes qui témoignent des différentes étapes de création. *Common Ground* est un projet documentaire et créatif qui se base sur l'expérience d'un voyage et les biographies des comédiens. Contrairement à d'autres pratiques documentaires qui démarrent par de longues recherches de type « journalistiques » ou « historiques », la pièce documente ici un voyage, que les comédiens ont effectué avec le reste de l'équipe artistique en Bosnie. Cinq des comédiens sont originaires d'Ex-Yougoslavie (de Belgrade, de Sarajevo, de Novi Sad ou encore de Prijedor), tandis qu'un comédien allemand et une israélienne font également partie du projet. Ils s'interrogent sur leurs origines, sur une mémoire collective indissociable des traumatismes de la guerre d'Ex-Yougoslavie et de l'exil. La structure de *Common Ground* est divisée en deux parties.

La première partie passe en revue les grands événements des années 1990, le flot des nouvelles se mêle à de courtes informations biographiques des comédiens. Le rythme est percutant, le style est télégraphique et pop. Leurs expériences d'adolescents, les événements politiques marquants de l'époque et d'autres souvenirs culturels s'entrechoquent : Niels Bormann évoque la découverte de son homosexualité, tandis que Nirvana sort son album *Nevermind* et que la guerre du golfe est déclarée... la Yougoslavie se disloque lorsque Brian Adams sort « Everything I do, I do it for you », puis la guerre des dix jours a lieu... Vernesa Berbo vit à Sarajevo, c'est une « disco queen », 5 mois plus tard, la guerre commence ; Jasmina Music a 4 ans, on lui a dit que son père a disparu, mais elle ne comprend pas ce que ça veut dire etc. Le rythme s'accélère, les phrases deviennent de plus en plus courtes, les comédiens se succèdent frénétiquement au micro, jusqu'aux accords de Dayton et la fin de la guerre de Bosnie. NOIR. La coupure est radicale. Long silence. Les comédiens observent les dégâts et reprennent doucement leur souffle. Les caisses qui servent de décor sont sans dessus dessous.

Puis le mode de la narration change complètement. Mateja Meded et Jasmina Musić parlent de leurs pères : le père de l'une risque d'être inculpé au tribunal international de Den Haag pour les crimes qu'il a perpétrés pendant la guerre, tandis que le père de l'autre a été assassiné à l'époque dans une forêt avec vingt autres hommes. Elles rejouent ensuite la scène durant laquelle elles se sont rencontrées pour la première fois, lors des auditions pour cette pièce : la comédienne Jasmina Musić (qui joue Mateja) raconte qu'elle a lu

5 John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. de l'anglais coordonnée par Jean-Pierre Cometti (Paris: Gallimard, 2014) (Orig.: *Art as Experience*. 1934).

6 J'ai réalisé un entretien avec Orit Nahmias le 5 octobre 2016 à Berlin.

7 J'ai réalisé des entretiens avec Jasmina Musić les 13 et 15 mars 2017 à Berlin.

un article qui disait que son père avait travaillé au camp de concentration d'Omarska. Mateja Meded (qui joue Jasmina) raconte quant à elle que son père était prisonnier dans le même camp. « Comment un tel hasard a-t-il pu se produire ? » Cette phrase est prononcée par le comédien Dejan Bućin lorsqu'il annonce cette scène entre les deux femmes. Le récit du voyage commence. Ils relatent certains événements, en rejouent d'autres. Les premières heures sont euphoriques. Les lieux qu'ils visitent et les personnes qu'ils rencontrent déclenchent des discussions complexes, parfois des disputes. En parlant avec le barman de l'hôtel, la question sensible de la justice et de l'impunité de certains criminels de guerre crée des tensions. Ils arrivent dans la ville de Prijedor. Très vite, l'importance des lieux de mémoire est évoquée. A l'endroit où il y avait le camp de concentration, il n'y a aucune indication de ce passé. Le bâtiment est aujourd'hui à nouveau une école. Ils rencontrent Bakira Hasecic, qui a créé une organisation, qui se bat pour les droits des femmes qui ont été maltraitées ou violées pendant la guerre. Elle a elle-même été violée et a été obligée d'assister au viol de sa fille. Certains comédiens racontent leurs sentiments face à l'insoutenable témoignage. Dejan Bućin qui devait traduire pour les autres durant son récit, partage sa perception avec le public : « Je me surprends soudainement à me demander, combien est vrai, et qu'est-ce qui a pu être ajouté, déformé, changé par la mémoire. J'ai honte d'avoir ces pensées. »⁸ Aleksandar Radenkovic, qui est serbe, a alors l'impression que l'on observe ses moindres réactions : « Voulez-vous que je me sente responsable, coupable ? »⁹ Comment leurs origines influencent leur perception du conflit et leurs rapports aujourd'hui les uns avec les autres ? *Common Ground* traite de la capacité de se remémorer et d'oublier, de se reconstruire, et insiste sur l'ambivalence des sentiments de cette génération qui vit maintenant en Allemagne. Ils abordent la problématique de la justice, de l'exil, de la culpabilité d'être parti. Ils s'interrogent sur leur appartenance à la société dans laquelle ils vivent aujourd'hui et sur la transmission de ce passé douloureux aux générations futures.

Production et structure de l'œuvre

Revenons tout d'abord sur les liens entre la production et la structure de l'œuvre. Ursula Brandstätter développe une théorie de la transformation esthétique¹⁰ afin de proposer une analyse d'œuvres innovantes qui trans-

8 Librement traduit par nous. Version originale : « Ich erwische mich dabei, wie ich überlege, wie viel davon wahr ist und wie viel das Gedächtnis hinzufügt, verzerrt, ändert. Ich schäme mich für diese Gedanken. »

9 Librement traduit par nous. Version originale : « Wollen Sie, dass ich mich verantwortlich fühle, schuldig ? »

10 Ursula Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst: Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation* (Wien: Böhlau Köln, 2013).

posent un phénomène « étranger » dans un objet et une pensée artistique. Ses réflexions alimentent des recherches qui ont été fortement réactivées ces dernières années au sujet des liens entre art et science qui sont le plus souvent désignés par l'expression « künstlerische Forschung »¹¹. Ce terme témoigne de ce phénomène et des nouvelles formes de travail qui sont apparues ces deux dernières décennies. On peut souvent parler d'expérimentation, dont les résultats restent incertains tout au long du développement, ce qui est le cas avec la pièce *Common Ground*. Un enjeu central de ces démarches concerne la capacité de l'art à produire un savoir original. La connaissance générée ici se fait à travers l'œuvre et ses différentes représentations, ainsi qu'à travers son processus de création. L'importance du voyage en commun, dont il est ensuite question dans la pièce met en valeur la processualité de ce travail. L'esthétique pragmatiste développé par John Dewey dans son ouvrage *L'art comme expérience*¹² qui date de 1934, apporte des éclairages pertinents sur ce point, puisqu'il ne sépare pas les objets artistiques « des conditions entourant leur apparition »¹³. Pour ce philosophe américain, qui critique le formalisme de l'esthétique, la muséalisation de l'art par l'isolement des objets artistiques, la dissolution du lien sociale de l'art au profit de sa valeur marchande, il y aurait des similitudes entre *une* expérience pleine et accomplie et l'expérience esthétique. Comme le souligne Richard Shusterman dans son introduction, en définissant l'art comme expérience, Dewey replace les contextes politiques, sociaux et esthétiques au cœur des problématiques artistiques¹⁴. Les qualités esthétiques de l'expérience sont importantes car elles permettent de mieux saisir, comment la forme de ce voyage et les rencontres générées constituent une matière productive à la transposition scénique et servent de base à la dramaturgie. De plus, l'expérience commune impulse la base d'un travail participatif collectif. Bien que le sujet de la pièce *Common Ground* soit politique, c'est surtout la mise à l'épreuve d'un collectif qui confère au projet sa dimension politique. Les comédiens participent dès le début en déterminant certains paramètres du processus de création : ils proposent par exemple des lieux à visiter et des personnes à rencontrer lors du voyage. Ils participent également à l'écriture de la pièce car ils écrivent des textes autour de l'expérience vécue et de leur rencontre ce qui constitue ensuite la matière textuelle et scénique de l'écriture du spectacle. Le cadre général du processus ainsi que la sélection des textes et leur montage sont cependant déterminés par la metteuse en scène et la dramaturge. En tous les

11 L'équivalent en français du terme « künstlerische Forschung » se retrouve généralement sous l'appellation « recherche création » mais il faut noter que le terme allemand de « Forschung » implique l'idée d'une recherche scientifique qui serait donc artistique.

12 Dewey, *L'art comme expérience*.

13 Dewey, 39.

14 Dewey, 19.

cas, dans ce type de démarche, qui se base sur un processus collaboratif et qui rend l'expérience consciente visible, la production, l'œuvre et la structure, tout comme le savoir généré, sont indissociables.

La transformation : relation, émotion, écart, distanciation

Orit Nahmias, comédienne d'origine israélienne qui travaille depuis longtemps avec Yaël Ronen, témoigne du fait que la dynamique entre les personnes était au centre de ce projet. Le travail prend appui sur la relation entre les comédiens (choisis pour leur lien avec le sujet) au contact d'un contexte géographique et politique très spécifique. Ils essaient de mieux comprendre le conflit des Balkans. Les deux comédiennes rencontrées insistent sur le fait que si la pièce avait été réalisée avec d'autres personnes, elle aurait été complètement différente. Pour Jasmina Musić, il est même impossible que la pièce soit publiée et jouée par d'autres. Il faut noter ici l'importance de la fonction d'Orit Nahmias et de Niels Bormann qui apportent un regard plus extérieur et distancé tout en s'impliquant dans le processus. Le voyage considéré comme *une* expérience selon la définition de Dewey, déclenche dans un premier temps l'échange. Cela renvoie à une première étape de la transformation : « L'expérience est le résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement, qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication »¹⁵. Les comédiens qui viennent des Balkans ne vivent plus là-bas aujourd'hui. Certains d'entre eux n'y étaient pas retournés depuis plusieurs années, mais ce voyage ravive des souvenirs.

On peut envisager que l'œuvre artistique représente ici un « interstice social »¹⁶, ce que Nicolas Bourriaud développe dans son livre *L'esthétique relationnelle*. Bourriaud décrit le développement d'œuvres d'art qui « ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant »¹⁷. La *sphère relationnelle* du voyage est bien réelle. La relation des participants, problématisée ensuite dans la pièce, déplace cette sphère, mais on peut considérer, comme le décrit Bourriaud, que l'intersubjectivité devient l'essence de la pratique artistique.

Des situations et des réflexions choisies dévoilent à la fois leur complicité tout comme leurs mésententes ou frictions. Soit par le jeu ou par le récit, la pièce thématise, sans tabou, le fait que les comédiens impliqués sont par moment très affectés, mais aussi que leur complicité grandit au fur et à mesure de l'expérience. Le titre de la pièce *Common Ground* fait référence à une base commune. On peut pourtant dire que l'accent est mis aussi sur

15 Dewey, 60.

16 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les Presses du réel, 1998).

17 Bourriaud, 11.

ce que François Jullien¹⁸ appelle « l'écart », qu'il y a ici entre les comédiens, car la pièce laisse apparaître une tension dans leur « mise en regard », voir dans « la confrontation » qui se déploie parfois entre eux. Les liens qui apparaissent entre eux sont parfois très complexes et même douloureux, ce qui est illustré de façon particulièrement intense par ce qui unit et sépare Mateja Meded et Jasmina Musić. Des crises de larmes sont relatées, comme par exemple une dispute qui éclate un soir au bar de l'hôtel. Dans une scène très intense, le spectateur comprend le malaise du comédien serbe qui culpabilise de l'insouciance qu'il avait en Allemagne pendant que sa famille vivait sous les bombes. En activant ici des « ressources culturelles », terme que François Jullien privilégie à « l'identité culturelle », c'est en effet l'écart qui produit du commun.

Il faut noter que l'implication émotionnelle des comédiens persiste avec le temps, puisque Jasmina Musić dit avoir besoin de plusieurs jours d'une concentration particulière avant de pouvoir jouer ce spectacle. Cet aspect émotionnel de l'expérience conserve donc son authenticité (au moins partiellement) dans la pièce. Cela se manifeste également par les réactions des critiques qui ont parfois insistés sur l'aspect empathique de ce théâtre ou employés le terme « thérapie de groupe »¹⁹ pour décrire la pièce. La journaliste Anne Peter écrit que Yaël Ronen entraîne les comédiens dans des zones douloureuses²⁰. La pièce engendre une ambivalence, car pour certains la question est de savoir si cela doit faire partie de la mission du théâtre. Cela témoigne d'une crainte fréquemment soulevée dans les écritures autobiographiques d'une éventuelle instrumentalisation des témoignages et d'un caractère exhibitionniste pouvant gêner certaines personnes.

Afin de mettre en perspective ces commentaires, rappelons le caractère esthétique qui est conféré à l'expérience et qui passe par un processus de transformation comme le décrit Dewey : « Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant »²¹.

18 François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle* (Paris: L'Herne, 2016).

19 Tobias Becker, « Grandioses Balkankrieg-Theater: Das sind unsere Neunziger! », *Spiegel Online*, 17 mars 2014, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/common-ground-yael-ronen-bringt-den-balkankrieg-auf-die-buehne-a-958991.html> (consulté le 27 janvier 2017). Voici la phrase dans laquelle apparaît le terme « thérapie de groupe », librement traduit par nous : « Une soirée théâtrale, qui est au moins autant une thérapie de groupe que du théâtre. »

20 Anne Peter, « Euer Krieg ist viel zu chaotisch », *nachtkritik.de*, 14 mars 2014, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9271&catid=52&Itemid=100476 (consulté le 4 janvier 2018).

21 Dewey, *L'art comme expérience*, 113.

Tout d'abord, le processus change sans aucun doute certaines des perceptions et des idées que les comédiens (et participants) avaient au sujet du conflit en démarrant le projet. Les comédiens étaient chargés d'effectuer des recherches sur des aspects spécifiques du conflit sur lesquels ils n'étaient pas forcément informés. La façon dont ces acteurs originaires d'Ex-Yougoslavie ont parlé du conflit, ont été confrontés à eux-mêmes et aux autres en même temps, était assez nouvelle pour eux, selon Orit Nahmias. De plus, ces interactions ont eu lieu alors qu'ils étaient en contact avec des lieux spécifiques et des spécialistes. Jasmina Musić souligne l'importance de la rencontre avec un historien durant le voyage, afin d'obtenir un savoir plus neutre. Elle précise lors de l'entretien : « Chacun a une moitié de vérité. Peu importe le groupe ethnique auquel on appartient. Il y a certaines histoires qui nous sont inlassablement racontées par la famille »²². Mais Orit Nahmias précise qu'au-delà des nouvelles informations apprises durant le projet, c'est surtout la richesse des différentes perspectives amenées par les réflexions du groupe qui lui ont permises de questionner sa propre identité, ce qui change sa perception du réel. Pour revenir au texte de François Jullien cité ci-dessus, il s'agit ici du « divers des cultures » qui est mis en avant, par la fécondité de l'écart qui produit du commun. Plus précisément, Jullien décrit une interdépendance : « à la fois le commun est d'où se déploie les écarts et les écarts sont ce qui déploie le commun »²³. La dynamique à l'œuvre et la transformation qui s'opère laissent apparaître un « nouveau commun »²⁴.

Après le voyage, des missions spécifiques d'écriture sont attribuées aux comédiens. L'écriture, en particulier effectuée en anglais, permet une première forme de distanciation par rapport à l'événement vécu. Le temps passe. C'est également la phase où la conscientisation de l'expérience passe par le filtre de l'imagination. Les entretiens dévoilent l'espace de confiance que représentaient des répétitions au sein desquels les comédiens participants ont pu s'exprimer librement. Ils ont aussi conservé à tout moment la liberté de décider de supprimer un texte s'ils le trouvaient trop personnel.

Grâce au travail dramaturgique, au montage des textes qui sont parfois mélangés (il arrive aussi qu'une personne défende une position qui n'est pas la sienne car il est nécessaire qu'elle soit représentée) et aux théâtralités de la scène et de l'acteur, les expériences vécues se trouvent transformées et partiellement fictionnalisées. L'échange des rôles entre Jasmina Musić et Mateja Meded dont l'histoire incroyable est évoquée ci-dessus, constitue un exemple emblématique d'une stratégie employée afin de protéger les deux

22 Librement traduit par nous. Version originale : « Jeder hat eine halbe Wahrheit. Egal welcher ethnischen Gruppe man zugehört, man hat von der Familie bestimmte Geschichten, die abgespeichert werden. »

23 Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, 76.

24 Jullien, 77.

comédiennes qui sont aussi des témoins, et de gagner plus de distance par rapport aux aspects trop personnels de leurs récits. Cet échange a aussi une valeur symbolique forte, car il suggère que l'une pourrait être à la place de l'autre (différentes allusions sont faites en ce sens tout au long de la pièce). Jasmina Musić décrit une scène difficile pour elle où elle doit utiliser une astuce, en somme une technique d'acteur pour canaliser sa concentration. Cependant, ces processus de transformations esthétiques ne signifient pas la perte de l'authenticité ou d'intensité, mais plutôt son déplacement. Dewey précise ce mécanisme de la transformation du matériau brut vers une forme artistique : « Lors du processus, l'émotion suscitée par le matériau original est modifiée alors qu'elle s'attache au nouveau matériau. »²⁵ La forme structurée à laquelle aboutit le processus met en perspective le singulier des biographies des comédiens avec la mémoire collective.

Espace mémoriel

Souignons que les interrogations suscitées par *Common Ground* ne s'arrêtent pas avec la première représentation de la pièce. La pièce a été jouée plus de 80 fois et a tourné autant en Europe qu'en Asie. Orit Nahmias souligne qu'une fois la pièce créée, le processus réflexif sur la pertinence, l'actualité de ce travail et ce qu'il signifie pour chaque comédien qui y participe, ne fait que commencer. On note la difficulté particulière pour eux de jouer ce spectacle dans les Balkans, parfois devant des proches et le caractère encore sensible aujourd'hui des questions soulevées par *Common Ground*. La pièce aurait parfois entraîné d'intenses réactions de la part du public. Jasmina Musić vient de l'enclave de la république Srpska. Les massacres qui ont été perpétrés là-bas n'ont pas été reconnus comme un génocide. Il est de ce fait impossible encore aujourd'hui d'ériger publiquement un mémorial dans la ville de Prijedor. *Common Ground* active un espace mémoriel dans un processus dynamique. La pièce ne remplace pas un mémorial mais elle représente une autre façon de se souvenir. Elle fait resurgir l'importance de la mémoire d'un passé complexe et douloureux en représentant un questionnement sur la mémoire à travers le processus du voyage. « L'appareil d'immédiation »²⁶ que représente la mémoire (car elle valorise l'immédiat) remet en cause la culture historique. Ce processus est réactivé à chaque représentation. L'écriture et la fiction, c'est-à-dire la part symbolique et imaginaire dans ce processus mémoriel qui est déployé par le théâtre,

25 Dewey, *L'art comme expérience*, 141.

26 Eric Melouchan, « Mémoire et culture, des paradigmes obsolètes », in *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, éd. par Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian, et Cristina Marinas (Palaiseau: Ecole Polytechnique, 2008), 58.

permettent la construction d'un socle commun (Common Ground) en le questionnant. Aleida Assmann souligne dans son analyse des espaces mémoriels²⁷ que la construction de l'identité se fait par ce dont nous nous souvenons et ce que nous oublions ensemble. La force de *Common Ground* se situe dans le fait que la pièce mette à l'épreuve collectivement la tension entre le souvenir et l'oubli. Par l'expérience et l'écriture, *Common Ground* interroge et met en mouvement les « ressources culturelles » dans une réflexion commune en lien avec l'Histoire, mais aussi en lien avec le présent.

Bibliographie

- Ardenne, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2012.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H.Beck, 1999.
- Becker, Tobias. « Grandioses Balkankrieg-Theater: Das sind unsere Neunziger! » *Spiegel Online*, 17 mars 2014. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/common-ground-yael-ronen-bringt-den-balkankrieg-auf-die-buehne-a-958991.html>.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998.
- Brandstätter, Ursula. *Erkenntnis durch Kunst: Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Wien: Böhlau Köln, 2013.
- Dewey, John. *L'art comme expérience*. Traduction de l'anglais coordonnée par Jean-Pierre Cometti. Orig.: Art as Experience. 1934. Paris: Gallimard, 2014.
- Gaffiot, Félix. *Dictionnaire Gaffiot latin-français*. Paris: Hachette, 1934.
- Jullien, François. *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Paris: L'Herne, 2016.
- Melouchan, Eric. « Mémoire et culture, des paradigmes obsolètes ». In *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, édité par Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian, et Cristina Marinas. Palaiseau: Ecole Polytechnique, 2008.
- Peter, Anne. « Euer Krieg ist viel zu chaotisch ». *nachtkritik.de*, 14 mars 2014. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9271&catid=52&Itemid=100476.

27 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C.H.Beck, 1999), 62-88.