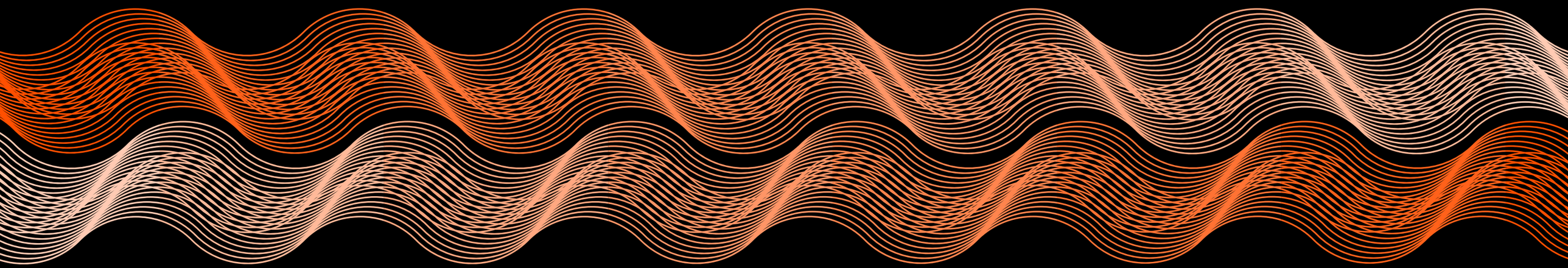
Voyage au cœur du processus créatif :

l'expérimentation chez Nicolas Stemann



LEILA VIDAL-SEPHIHA

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.100—155 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Summary

In contrast to “répétition” or “rehearsal”, the German “Probe” emphasizes the idea of experimentation, like in a scientific experiment. Nicolas Stemann’s creative process is a quest for the unknown without *a priori* and desired result. It is a work in progress, an incessant movement, fruitful in proposals and open to experimentation.
Non-linear, it does not follow the chronology of the text, but rather jumps from one excerpt to another, or from one material, subject and discursive level to another and likes to bring out many variations of acting and infinite possibilities of staging. The rehearsal process is made of several phases, from the preparation and conception to the improvisation work, from the progressive elaboration of a scenic text version to the structuration of the whole. The birth of the performance cannot be told as a linear and successful story. The only possible narrative: an extremely dynamic, spontaneous process, made of random results, attempts, trial and error, ruptures, interruptions, crises and accidents. Nicolas Stemann works like a painter through sketches and become at the end a film editor, cutting rushes.
To examine the creative process in Stemann’s theatre is to discover the originality of his art in the European theatre landscape at the turn of the 21st century, at the crossroads of *Regietheater* and “post-dramatic” or performative theatre.

Author

LEILA VIDAL-SEPHIHA
Studied Humanities and Theater studies at Paris Nanterre University and at the Ludwig-Maximilian University in Munich. She is writing her PhD on the creative process of the German Director Nicolas Stemann and works with him on new productions since 2015. From the season 2019-2020 she is Director Assistant and Production Assistant at the Schauspielhaus Zurich.

Résumé

Par différence avec la « répétition » ou la « rehearsal », la « Probe » allemande met l’accent sur l’idée d’expérimentation, à l’image de l’expérience scientifique. Le processus de création chez Nicolas Stemann est une quête de l’inconnu sans *a priori* et résultat recherché. Il s’apparente à un *work in progress*, mouvement incessant, fécond en propositions et ouvert aux expérimentations.
Il ne suit pas la chronologie du texte, mais effectue plutôt des sauts d’un passage à l’autre et aime à faire émerger de nombreuses variantes de jeu et de mise en scène. Le processus de répétition présente plusieurs phases, de la préparation et de la conception au travail d’improvisation, de l’élaboration progressive d’une version scénique du texte à la mise à jour d’une cohérence dramaturgique de l’ensemble. Impossible de raconter de manière linéaire l’histoire de la naissance d’un spectacle. Il s’agit d’un processus vivant, fait d’aléas, tâtonnements, recherches, ruptures, interruptions, crises et accidents, qui déterminent l’originalité de la pratique artistique de Stemann.
Celui-ci travaille à la manière d’un peintre à grands traits dessinés à main levée et multipliant les études, avant de devenir monteur de cinéma, découpant les *rushs*. Se pencher sur le processus créatif chez Nicolas Stemann, c’est mettre à jour l’originalité de son art dans le paysage du théâtre européen de ce début de XXIe siècle, à la croisée du *Regietheater* et du théâtre « postdramatique » ou performatif.

KEYWORDS
German Theater, rehearsals, genetics, creative process, experimentation

MOTS-CLÉS
Théâtre allemand, répétitions, génétique théâtrale, processus de création, expérimentation

Théâtre et expérience scientifique

Par différentiation avec la « répétition » française ou la « rehearsal » anglaise, qui insistent sur l'aspect d'itération, la « Probe » allemande (du latin *proba*) met l'accent sur l'idée d'essai et d'expérimentation à l'image de l'expérience scientifique avec ses tentatives sans cesse renouvelées. Dans son ouvrage *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Anne-Marie Matzke repart des deux définitions de l'expérimentation : d'un côté l'expérience scientifique conçue pour découvrir, confirmer ou démontrer quelque chose, et de l'autre la tentative, parfois audacieuse ou aventureuse, l'entreprise peu sûre. Derrière ce concept de « Probe », elle met à jour un parallèle entre le théâtre et la science :

L'expérience scientifique ainsi que la répétition théâtrale visent à générer et à sauvegarder les connaissances. Que ce soit dans la confirmation du déjà connu ou dans la production de nouvelles connaissances scientifiques. De la même manière, la répétition vise à générer des connaissances sur la forme d'une possible représentation. Dans les deux cas, l'expérience se situe à la frontière entre la connaissance et l'ignorance. Par conséquent, la deuxième signification ne peut être séparée de la première : la recherche en terrain inconnu fait autant partie de l'expérimentation scientifique que de la pratique théâtrale. Les deux champs conceptuels indiquent un processus de recherche qui n'est pas encore terminé. En même temps, chaque expérience est constituée de répétitions (*Wiederholungen*), et le but de l'expérimentation scientifique peut être déterminé par la reproductibilité d'une procédure. La répétition, comme représentation d'un processus préalable, a aussi une répétition (*Wiederholung*) pour but : ce qui y est élaboré doit être répété lors de la représentation. La pratique théâtrale de la répétition se déplace dans le champ de tension entre répétition et recherche en terrain inconnu.[1]

(notre traduction)

1. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* (Bielefeld : Transcript Verlag, 2012), p. 20 : « Das wissenschaftliche Experiment wie auch die Theaterprobe zielen auf Generierung und Sicherung von Wissen. Sei es in der Bestätigung von Bekanntem oder der Herstellung von neuem Wissen in der Wissenschaft. Genauso zielt die Probe auf das Hervorbringen eines Wissens um die Form einer möglichen Aufführung. In beiden Fällen bewegt sich der Versuch an der Grenze von Wissen und Nicht-Wissen. Daher ist die zweite Bedeutung von der ersten nicht zu trennen: Die Suche im Unbekannten gehört zum wissenschaftlichen Experiment wie zur theatralen Praxis. Beide Begriffsfelder bezeichnen einen Prozess des Suchens, der noch nicht abgeschlossen ist. Zugleich besteht jedes Experiment aus Wiederholungen, und das Ziel wissenschaftlichen Experimentierens lässt sich durch die Wiederholbarkeit eines Verfahrens bestimmen. Auch die Probe als der Aufführung vorgängiger Prozess hat eine Wiederholung zum Ziel: Das, was in ihr erarbeitet wird, soll in der Aufführung wiederholt werden. Die theatrale Praxis des Probens bewegt sich im Spannungsfeld von Wiederholung und forschendem Suchen im Unbekannten. »

Nicolas Stemann s'inscrit, dans le théâtre allemand de son temps, comme l'une des figures de pointe de la génération née aux alentours de 1968, actrice du renouveau caractéristique du tournant des XXe et XXIe siècles. Il se place à la croisée de deux traditions très prégnantes sur la scène outre-Rhin : d'une part, celle du *Regietheater* et de ses grands représentants (Peter Stein, Klaus Michael Grüber, Claus Peymann, Peter Zadek ou encore Luc Bondy), et celle, d'autre part, du « théâtre postdramatique » ou performatif.[2] Dans les années 1990, l'air du temps est aux déconstructions — à l'image des expérimentations de Frank Castorf —, aux chœurs monumentaux d'Einar Schleef, ou encore aux cascades de mots de René Pollesch, amateur de montages de textes issus de répétitions et réécrits. Prenant la relève, plusieurs démarches théâtrales se développent depuis le tournant des années 2000 face au chaos contemporain, où les repères des grilles de lectures anciennes, des idéologies et des valeurs de la pensée humaniste vacillent et ne parviennent pas, bien souvent, à saisir le monde actuel multipolaire, ni à remettre en cause le prétendu « choc des civilisations » cher à Samuel Huntington.[3] Dans ce contexte, et de par son approche singulière, Stemann cherche à atteindre une certaine lucidité désillusionnée — mais jamais désespérée — face à la complexité de notre monde devenu incompréhensible, et à raconter coûte que coûte les tenants et aboutissants de cette confusion.

2. Dans la nouvelle définition précise, accompagnée de critères discriminants, que lui donne Catherine Bouko : cf. Catherine Bouko, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, (Bruxelles, Bern, Berlin : Peter Lang (coll. Dramaturgies, n° 26, 2010), p. 113 : « La manifestation postdramatique de la théâtralité relève d'un renversement : l'équilibrage entre les dimensions de représentation et de performativité se produit en faveur de cette dernière. [...] La portée du modèle proposé par Lehmann peut être affinée au moyen des cinq critères discriminants proposés : une discrimination historique qui prend en compte les créations à partir de l'essor technologique des années 1980, la mise en place d'un dispositif opposé à tout textocentrisme, l'exploration d'une manifestation postdramatique de la théâtralité, le recours aux « signes-sphinx » non soumis à la fonction de signification, et enfin une dynamique interartistique. »

3. Samuel Phillips Huntington, *Le Choc des civilisations* (Paris : Odile Jacob, 2000).

Le processus de création chez Nicolas Stemann[4] est à chaque fois une quête de l'inconnu sans *a priori* ni résultat recherché[5] : une expérience de pensée par les sens, à la manière des expériences en imagination d'Einstein, avec les moyens esthétiques, physiques et sensuels du théâtre : « Le théâtre peut supporter la complexité et la rendre tangible, sans que cela ne nous surmène. Car on a tellement d'autres niveaux : on n'a pas seulement le rationnel, on n'a pas seulement la langue, tant de choses peuvent se produire en même temps, elles peuvent entrer en tension les unes avec les autres. […] Paradoxalement, il est possible d'expérimenter quelque chose qui est en fait une contradiction et qui s'exclut elle-même : ce n'est pas concevable mais cela peut être vécu. »[6]

4. Nicolas Stemann, metteur en scène allemand né en 1968, a étudié la philosophie et la mise en scène et joué dans divers groupes de musique. Après avoir commencé dans la *Freie Szene* (« scène libre », indépendante et non institutionnelle), il s'est fait remarquer avec son *Hamlet* au Schauspielhaus de Hanovre en 2002 : depuis, il travaille régulièrement dans les grands théâtres germanophones (Thalia Theater à Hambourg, Deutsches Theater à Berlin, Burgtheater à Vienne, Schauspielhaus Köln à Cologne, etc.) et a été invité dans des festivals nationaux et internationaux comme les Berliner Theatertreffen, les Mühlheimer Theatertagen et le festival d'Avignon. Amateur de grands textes du répertoire tout autant que d'auteurs contemporains, il a développé une prédilection pour l'écriture de la Prix Nobel autrichienne de littérature Elfriede Jelinek, dont il a mis en scène onze textes. Artiste associé des Münchner Kammerspiele de Munich de 2015 à 2019, il est à présent devenu co-directeur du Schauspielhaus de Zurich, qu'il dirige avec Benjamin von Blomberg depuis septembre 2019.

5. À tel point que Nicolas Stemann se dit désemparé à chaque nouvelle mise en scène et passe par de constantes remises en question de sa propre pratique : comme s'il avait oublié comment mettre en scène. Son processus épouse la matière même de la pièce, si bien que chaque production crée sa propre méthode de travail, même si de grands traits se retrouvent, parfois contre le gré du metteur en scène.

6. Nicolas Stemann, « "Le théâtre ne sert pas la politique, il s'en saisit". Interview de Nicolas Stemann par Leila Vidal-Sephiha », Munich, 12 janvier 2017 : « Theater kann, glaube ich, Komplexität aushalten und erlebbar machen, ohne dass es nur überfordert. Weil man so viele anderen Ebenen hat: man hat nicht nur das Rationale, man hat nicht nur die Sprache, es können so viele Sachen gleichzeitig stattfinden, die können in eine Spannung zueinander geraten. […] Paradox ist möglich was zu erleben, was eigentlich ein Widerspruch ist und sich ausschließt, und das ist nicht denkbar aber erlebbar. »

(notre traduction). Ces expériences théâtrales ont pour objet de pensée des thématiques très larges et tentent, à travers la forme artistique, de mieux cerner la complexité des macrostructures de notre monde au sein du chaos et de la confusion actuelle : le théâtre stemannien jongle avec les discours contemporains sur le capitalisme, le néolibéralisme, le post-colonialisme, la crise de la social-démocratie, le vacillement des valeurs de l'humanisme, le populisme, le fondamentalisme, la société médiatique, le genre, le changement climatique… Dans sa méthode, ce processus de recherche théâtral s'apparente à un *work in progress*, mouvement incessant, fécond en propositions et ouvert aux expérimentations. Non linéaire, il ne suit pas la chronologie du texte, mais effectue plutôt des sauts d'un passage à l'autre, ou encore d'une matière, d'un sujet et d'un niveau discursif à un autre. Il aime à faire émerger de nombreuses variantes de jeu et d'infinies possibilités de mise en scène — comme autant d'échantillons et d'essais.

Faust I & II, de Johann Wolfgang von Goethe, Nicolas Stemann (2011). Sebastian Rudolph.
© Zoé Aubry

Les étapes du processus de répétition

Le processus de répétition présente plusieurs phases durant les huit semaines de création, plus ou moins longues en fonction de la nature du texte porté à la scène[7] : conception et préparation en amont du spectacle (distribution, scénographie, lectures dramaturgiques) ; travail à la table et longues discussions (première semaine) ; lecture intégrale en jeu ; improvisations, création de structures musicales et rythmiques ainsi que de scènes plus psychologiques ; élaboration progressive d'une version scénique du texte (autour de la troisième semaine) et recherches artistiques comme sources d'inspiration et potentiels matériaux du spectacle ; travail approfondi de scènes ; passage dans la salle de théâtre et exploration des modules (sixième ou septième semaine) ; mise à jour d'une cohérence dramaturgique et répétitions publiques (septième et huitième semaine) ; et enfin derniers filages avant la première, assortis de discussions, remises en cause et crises.

7. L'analyse s'appuie non seulement sur de multiples archives (provenant de bibliothèques, théâtres, archives personnelles du metteur en scène et de sa vidéaste Claudia Lehmann), mais aussi – et avant tout – sur sept productions sur lesquelles j'ai été ou je suis actuellement assistante à la mise en scène ou documentariste pour l'Académie des Arts de Berlin : *Wut* d'Elfriede Jelinek (Münchner Kammerspiele, 2016), *Der Kirschgarten* de Tchekhov (Münchner Kammerspiele, 2017), l'opéra *Kein Licht* composé par Philippe Manoury sur un texte d'Elfriede Jelinek (Ruhrtriennale et Opéra Comique de Paris, 2017), *Der Vater* de Strindberg (Münchner Kammerspiele, 2018), *Schneewittchen* d'après le conte des Frères Grimm (Schauspielhaus Zürich, 2019), *Aufstand von oben – Der Streik* d'après le roman *Atlas Shrugged* d'Ayn Rand (Schauspielhaus Zürich, 2020), *Contre-enquêtes* d'après le roman *Mersault, contre-enquête* de Kamel Daoud (Théâtre Vidy-Lausanne, 2020).

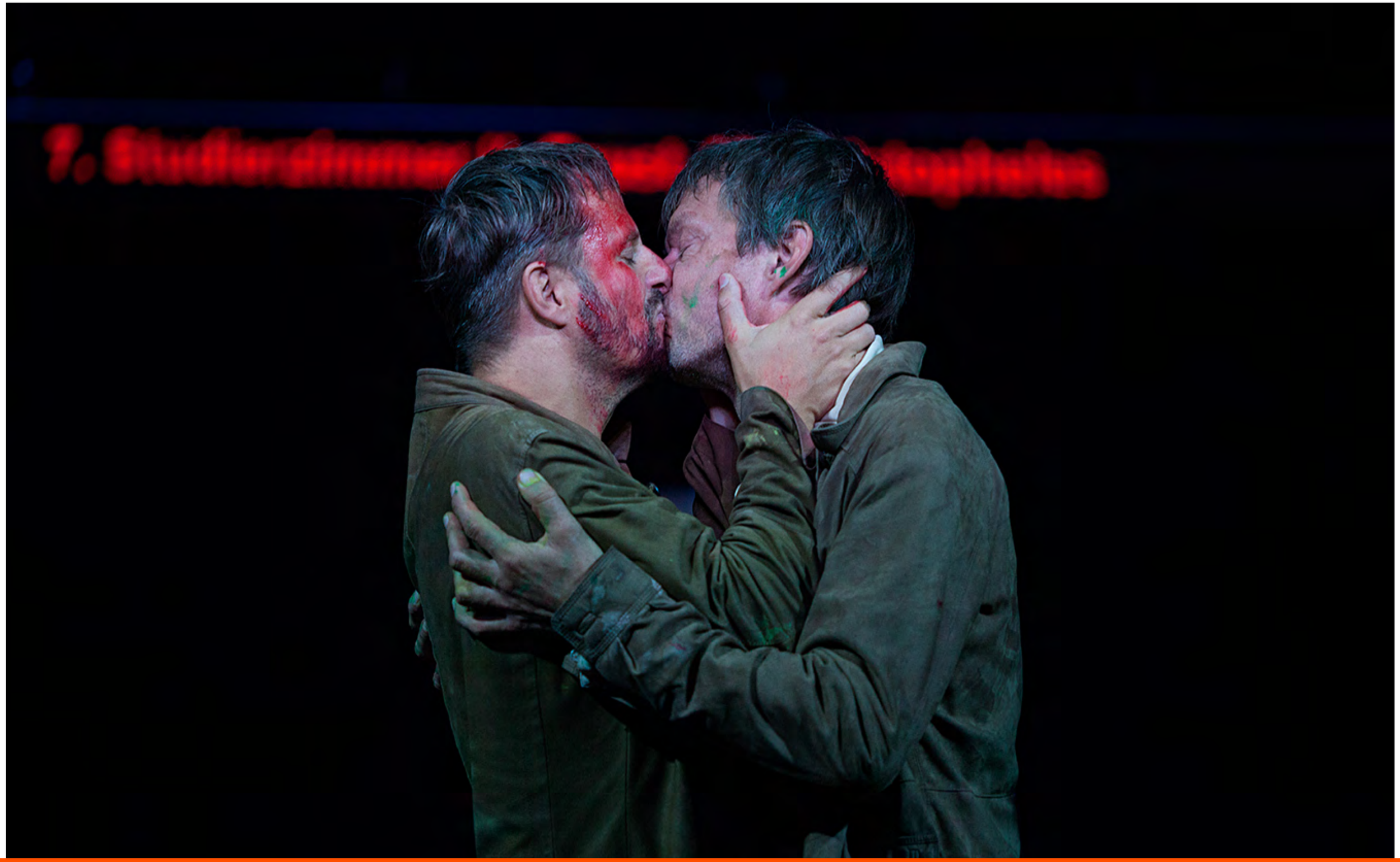
Choix de la pièce, distribution et scénographie

Évoluant dans le système allemand des *Stadttheater*, Nicolas Stemann est invité par différents théâtres à monter un ou plusieurs spectacles. Généralement, la sélection de la pièce émane directement de lui, parfois elle est proposée par le directeur (*Intendant*) et l'équipe des dramaturges du théâtre — qui sont chargés en Allemagne de la programmation. Ses choix portent le plus souvent Stemann vers des textes qui lui résistent et lancent un défi à la théâtralité : leur complexité, leur énigme pour la scène sont des moteurs positifs de création, par lesquels il cherche à repousser ses propres limites et renouveler ses propositions esthétiques. Le processus se poursuit, en amont des répétitions, avec l'étape cruciale du choix des acteurs, tâche délicate chez Nicolas Stemann dans la mesure où il ne travaille pas, la plupart du temps, en distribuant les rôles et personnages à des comédiens précis. Les critères de sélection sont souvent dus à la tension dynamique du groupe entier (ensemble très hétérogène ou homogène, hommes et femmes, groupes d'âges différents, etc.) et à l'énergie désirée pour la soirée. Nicolas Stemann part souvent d'idées encore vagues sur ce qu'il cherche et d'intuitions fortes, comme les quatre hommes pour *Les Brigands* de Schiller[8] (qui finiront par tous jouer en chœur les personnages de Franz et de Karl), ou encore les trois acteurs pour le grand monologue qu'est le *Faust I* de Goethe.[9] Quand il y en a une, il établit la distribution des rôles pendant les répétitions, après une phase libre de recherches (où les acteurs jouent différents personnages) qui peut durer parfois des semaines. Pour ce qui est de la scénographie, le système de production allemand des *Stadttheater* nécessite de déterminer l'espace plusieurs mois ou semaines à l'avance. Nicolas Stemann laisse une grande liberté à ses scénographes (notamment à Katrin Nottrodt,[10] avec qui il travaille de manière très étroite), et se laisse surprendre par leurs propositions. Afin de laisser la forme ouverte et l'espace s'adapter aux découvertes du processus de répétition, les scénographes de Stemann inventent des espaces à jouer, grandes aires de jeu avec très peu de décors lourds. Ils jonglent avec les dégradés de niveau, les praticables, les marches, les textures, le revêtement du sol, des murs et les possibilités d'ouverture du fond de scène ainsi que les éclairages à vue. Outre les meubles épars, viennent parfois s'ajouter quelques éléments marquants mais néanmoins toujours mobiles (la porte de *Faust I*, les arbres et le rideau de la *Cerisaie*, les lampes et l'escalier du *Père*). Jamais réaliste ou mimétique, la scénographie n'est pas non plus pensée comme un espace herméneutique à interpréter à travers ses signes et ses symboles. Loin d'une métaphore, elle cherche plutôt par son abstraction à mettre en place une ambiance, une palette de couleurs et de matériaux.

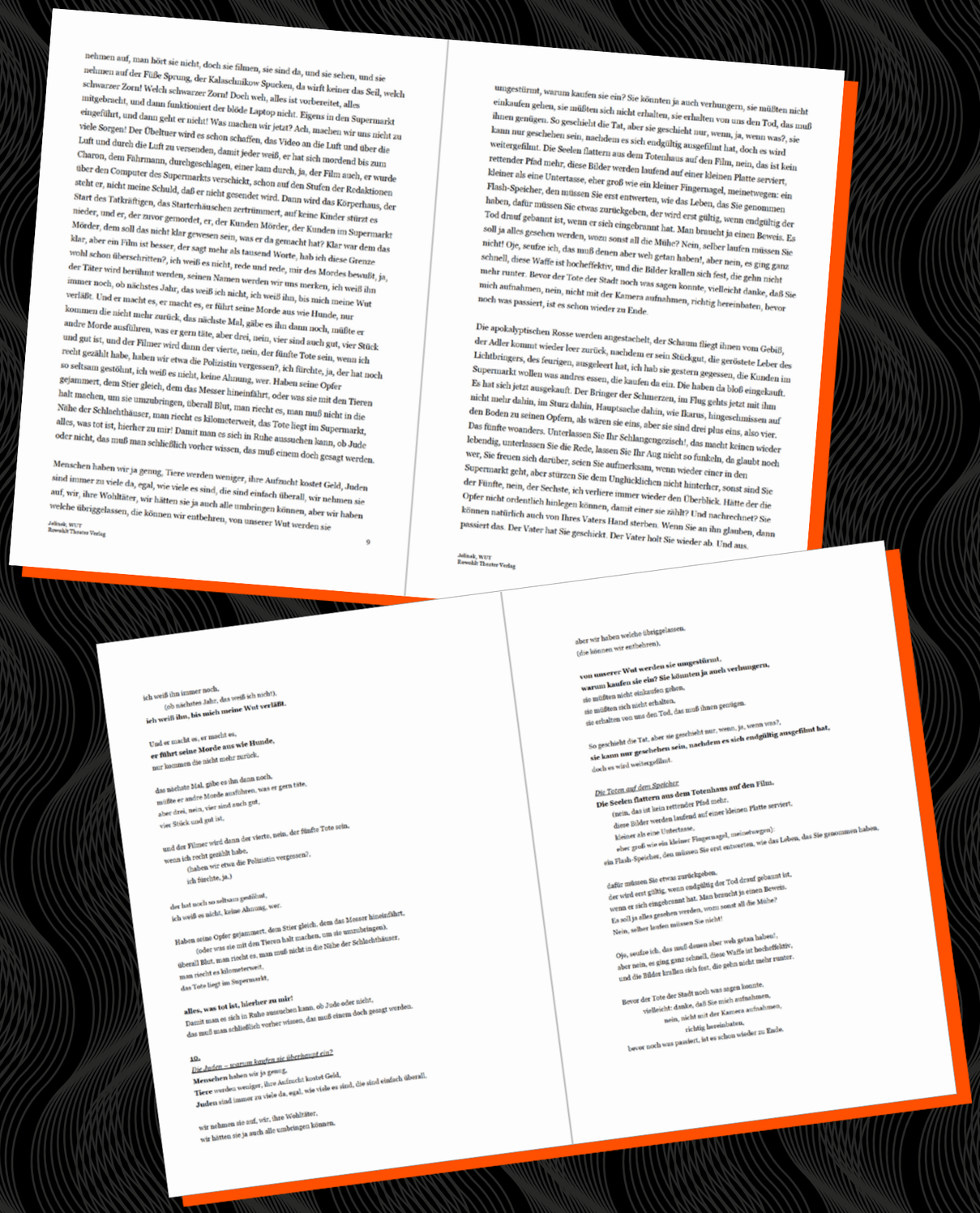
8. *Die Räuber* de Friedrich Schiller (Thalia Theater de Hambourg, en coproduction avec les Salzburger Festspiele, 2008 – invité aux Berliner Theatertreffen).

9. *Faust I & II* de Johann Wolfgang Goethe (Thalia Theater de Hambourg, en coproduction avec les Salzburger Festspiele, 2011 – invité aux Berliner Theatertreffen et présenté au 67e Festival d'Avignon en 2013).

10. Formée à la scénographie et au design de costumes, Katrin Nottrodt est scénographe de théâtre et d'opéra, dans l'espace germanophone (Thalia Theater, Schauspielhaus Düsseldorf, Hamburg et Hannover, Schauspiel Köln et Stuttgart, Kammerspiele Hamburg et München, Deutsches Theater, Komische Oper Berlin et Burgtheater Wien) et à l'international (Angleterre, France, Norvège, Suède, Suisse et Colombie). Elle a été nommée et récompensée à plusieurs reprises. Son étroite collaboration artistique avec Nicolas Stemann remonte aux tous premiers spectacles de ce dernier, créés dans le cadre de ses études.



Faust I & II de Johann Wolfgang von Goethe, Nicolas Stemann (2011).
Philipp Hochmair, Sebastian Rudolph.
© Zoé Aubry



Wut, Texte original d'Elfriede Jelinek (extrait).
Wut, Version scénique de Nicolas Stemann (extrait).

Konzeptionsprobe et travail à la table

Les répétitions proprement dites s'ouvrent avec la *Konzeptionsprobe* (« répétition de conception », nom donné à la première répétition en contexte germanophone), occasion pour le metteur en scène et ses collaborateurs artistiques de présenter le texte, le projet de mise en scène, ses réflexions et intentions, le décor et les costumes. Marysol del Castillo,[11] fidèle costumière de Nicolas Stemann, n'a encore à ce stade aucune esquisse précise : elle va créer les costumes tout au long des semaines de répétition. Elle décrit ainsi son travail pour *Der Kirschgarten* :

> Au début des répétitions, Nicolas Stemann n'avait pas d'idées pour les costumes. On pourrait dire que c'est la règle avec lui. On peut parler d'une méthode ou d'une stratégie de développement qui me met au défi de transformer l'ensemble du processus en un système ordonné. Pour cela, j'élabore mes propres stratégies, non seulement pour accompagner ce processus, mais aussi pour arriver à un énoncé artistique, malgré les conditions difficiles qui découlent du retard dans la prise de décision. […] En fait, je m'intéresse beaucoup à ces

11. Formée au design de costumes, Marysol del Castillo est une créatrice de costumes de théâtre et d'opéra. Elle a travaillé avec de grands metteurs en scène comme Christoph Marthaler, Christoph Schlingensief, Stefan Pucher, Sebastian Baumgarten, Falk Richter et Nicolas Stemann – dans divers théâtres : Thalia Theater Hamburg, Deutsches Theater Berlin, Komische Oper Berlin, Schaubühne, Grand Théâtre National de Bruxelles, Burgtheater Wien, Schauspielhaus Dresden et Schauspiel Frankfurt. De nombreux spectacles aux costumes signés de sa main ont été invités aux Berliner Theatertreffen. Depuis 2019, elle est directrice des départements de scénographie et de costumes au Schauspielhaus de Zurich.

processus, qui sont difficiles à comprendre. Il s'agit de processus fluides qui exigent un haut degré d'engagement et de courage dans la prise de décision, parce qu'on perd ainsi beaucoup de matériel et qu'il faut quand même créer en fin de compte une expression artistique qui reste compréhensible et non arbitraire. J'aime décrire mon travail avec Nicolas comme une « communication émotionnelle », qui devient pertinente pour identifier les lignes ou le « fil rouge » et ainsi les rendre visibles.[12] (notre traduction)

Après ces présentations, le premier contact avec le texte s'effectue par une lecture à la table du texte intégral. Immédiatement, les premières questions de compréhension (sens, références, jeux de mots…) surgissent, notamment dans le cas des textes d'Elfriede Jelinek, très difficiles. Nicolas Stemann aime à jouer avec cette tension, cette non-compréhension. Durant les premières répétitions de *Wut*, les acteurs lisent au hasard des phrases et paragraphes, seuls, en dialogue, ensemble à tour de rôle ou en chœur, et sont souvent dépassés par le texte. Le metteur en scène les invite à varier le tempo de lecture, à lire extrêmement vite, de sorte qu'ils ne puissent plus penser le texte et que la compréhension musicale et énergétique prenne le dessus :

C'est ainsi qu'émergent déjà les premières connaissances précieuses — de ce surmenage, qui n'est pas différent de celui des futurs spectateurs : plus ou moins non préparé, on trébuche sur une mer de texte, que l'on ne maîtrise pas, que l'on n'a pas non plus compris ou même pénétré jusqu'au bout. De cette manière, on est exposé sans aucune protection à l'énergie du texte, et les choses qui se passent peuvent se produire très intuitivement. La pensée aussi, naturellement, est déjà là, mais elle est constamment surmenée et doit vraiment fournir un effort pour suivre. J'aime beaucoup cet état, il est si sincère.[13] (notre traduction)

12. Leila Vidal-Sephiha, « Kirschgarten : Kostümentwürfe. Interview mit der Kostümbildnerin Marysol del Castillo am 6. Februar 2017 », in *Inszenierungsdokumentation*: Der Kirschgarten *von Anton Tschechow. Regie von Nicolas Stemann* (Berlin : Akademie der Künste, Sammlung Inszenierungsdokumentationen, n° 1178, 2017) : documentation rassemblant les protocoles de répétitions journaliers, les matériaux dramaturgiques et de conception (mise en scène, scénographie et costumes), les textes secondaires, photographies et vidéos des répétitions, plans de scénographie et autres formes visuelles ainsi que des entretiens avec les artistes. P. 44-46 : « Zu Beginn gab es noch keine Vorstellungen von Nicolas Stemann zum Bühnenkostüm. Das ist, so kann man sagen, die Regel. Inzwischen kann man von einer Methode oder einer Entwicklungsstrategie sprechen, die mich dazu auffordert den gesamten Prozess in ein geordnetes System zu überführen. Hierfür entwickle ich eigene Strategien, um diesen Prozess nicht nur zu begleiten, sondern zu einer künstlerischen Aussage, trotz erschwerter Bedingungen, die durch die Verzögerung von Entscheidungsfindungen entstehen, zu kommen. […] Tatsächlich beschäftige ich mich sehr mit diesen Prozessen, die jedoch schwer nachvollziehbar sind. Es handelt sich hierbei um Prozesse, die fließend sind und ein hohes Maß an Entscheidungsengagement und Mut fordern, da man auf diesem Weg sehr viel Material verliert und doch am Ende einen Ausdruck kreieren muss, der nachvollziehbar bleibt und nicht beliebig ist. Ich bezeichne meine Aufgabe mit Nicolas gerne als "emotionale Kommunikation", die prozessrelevant wird, um letztlich die Linien oder den "roten Faden" nachvollziehbar und somit sichtbar zu machen. »

13. Nicolas Stemann, « Irgendwas zwischen Fernsehen und Leben. Ein Interview », in Ortrud Gutjahr (éd.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt* (Würzburg : Königshausen & Neumann, coll. « Theater und Universität im Gespräch » n°6, 2008), p. 176 : « So entstehen bereits erste wertvolle Erkenntnisse – aus der Überforderung, die ja der der späteren Zuschauer nicht unähnlich ist: Mehr oder weniger unvorbereitet stolpert man in ein Text-Meer, das man zunächst nicht im Griff hat, das man auch nicht bis ins Letzte verstanden oder gar durchdrungen hat. Man ist auf dieser Art sehr ungeschützt der Energie des Textes ausgesetzt, und die Dinge, die geschehen, können sehr intuitiv geschehen. Das Denken ist natürlich auch schon da, aber es wird permanent überfordert und muss sich richtig anstrengen, um noch mitzukommen. Ich mag diesen Zustand sehr, er ist so ehrlich. »

Wut d'Elfriede Jelinek, Nicolas Stemann (2016).
Claudia Lehmann (Live-Video), Julia Riedler, Annette Paulmann, Jelena Kuljić, Thomas Kürstner (Musik), Daniel Lommatzsch, Sebastian Vogel (Musik).
© Thomas Aurin

Wut d'Elfriede Jelinek, Nicolas Stemann (2016).
Franz Rogowski, Julia Riedler, Annette Paulmann, Jelena KuljiÐ, Zeynep Bozbay, Daniel Lommatzsch, Thomas Hauser.
© Thomas Aurin

Élaboration progressive de la version scénique du texte

Contrairement à d'autres créateurs, Stemann ne met pas au point, pendant la phase de préparation, une version scénique du texte. S'il a pu le faire dans ses toutes premières créations, il a rapidement cessé cette pratique en prenant la mesure de son inefficacité : il finit toujours par tout changer et tout refaire. Cette version naît donc en parallèle avec le processus de répétitions, de manière à l'épouser au mieux : c'est une partie essentielle de son travail de créateur, qu'il ne déléguerait jamais à un dramaturge et qui est inséparable des recherches et expérimentations scéniques. Dans le cas d'un texte d'Elfriede Jelinek ou encore d'un roman comme *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud, Nicolas Stemann met lui-même la main à la pâte. À partir de la troisième semaine de répétition de *Wut*, il commence à mettre au point une nouvelle version du texte de Jelinek. La mise en page est différente, dans le but d'aider à la lecture : à la place d'un long flux textuel presque ininterrompu (sans scènes, ni parties, seulement structuré en 140 paragraphes),[14] on parvient à une version ressemblant plus à un texte de théâtre versifié, avec des passages à la ligne très fréquents pour chaque nouvelle proposition de phrase ou de groupe de mots.[15] Grâce à cette présentation plus espacée, on discerne là où une phrase commence et là où elle finit, ce qui n'est pas si anodin dans la mesure où nombre de phrases de Jelinek courent sur plus d'une dizaine de lignes. D'autre part, les paragraphes sont bien séparés en strophes et numérotés : certains reçoivent même des titres ou sous-titres soulignés pour aider à en repérer le contenu ou les allusions et références, et recréer des semblants de micro-scènes. Certaines phrases ou bouts de phrases se voient mis en exergue en gras. Ce travail assez volumineux ne s'effectue pas d'un bloc : tous les deux jours environ, Stemann livre la suite de cette version, soit 5 à 15 paragraphes à chaque fois. Les dernières pages sont achevées dans le courant de la cinquième semaine de répétition. Parfois, mais c'est plutôt rare, certains passages sont coupés. En effet, la plupart des coupes interviennent pendant le processus de répétition, lorsque l'équipe s'est créé un aperçu global — la plupart du temps au cours d'une improvisation à partir d'un texte, qui semble alors un peu long au metteur en scène et aux acteurs. Il arrive que Stemann propose des coupes d'une répétition à l'autre. Lorsqu'il s'agit d'une pièce de théâtre plus classique, Nicolas Stemann laisse à l'assistant(e) à la mise en scène le soin de prendre en note les modifications de texte (ordre des scènes, coupes, changements, déplacements) et d'insérer les passages supplémentaires, issus d'improvisations d'acteurs ou venant d'autres sources textuelles, « *Fremdtexte* » (comme dans l'Acte II de *Der Vater*), et qui sont parfois surnommés par Stemann « *Exkurse* »[16] ou « *Intermezzo* » (à plusieurs reprises dans *Le Marchand de Venise*[17] par exemple). Lors de la création de *Wut*, la première s'approchant, il donne certains textes à apprendre par cœur aux acteurs : des répartitions sont alors fixées. Dans le spectacle, seuls 70 % du texte est appris par cœur : le reste est lu sur scène, manuscrit en main, et s'apparente souvent à du *free-floating text*[18] — selon l'expression consacrée par Nicolas Stemann pour désigner des passages non distribués que les acteurs peuvent lire à leur gré. L'ordre du texte continue à être sans cesse modifié. Ainsi, le travail sur la version scénique reste incessant jusqu'à la première et parfois même au-delà : il reste un processus ouvert.

14. Cf. Extrait du texte original envoyé par la maison d'édition sous forme digitale au théâtre, avant publication : Elfriede Jelinek, *Wut* (Reinbek : Rowohlt Verlag, 2015), p. 9-10.

15. Cf. Extrait du texte de *Wut* retravaillé par Nicolas Stemann (dix premiers paragraphes), 9 mars 2016, p. 13-14.

16. Terme que l'on pourrait traduire ici par « digressions ».

17. *Der Kaufmann von Venedig* de William Shakespeare (Münchner Kammerspiele, 2015).

18. Littéralement, « texte flottant librement ».

Un saut dans le vide : la lecture scénique

Assez rapidement, on quitte la table et on passe sur le plateau : parfois dès le deuxième jour, parfois après trois ou quatre séances de lecture et de discussions à la table. Dans le cas de *Wut* (ou encore pour *Les Contrats du commerçant*),[19] Stemann ose demander dès la première semaine à son équipe de réaliser une lecture complète du texte sur scène, absolument improvisée, avec musique, vidéo en *live*, accessoires et costumes à disposition : il affectionne ce grand saut dans le vide, sans canevas, et cette plongée à vif dans l'énergie intense d'un texte difficile qui fait émerger les premiers matériaux scéniques, points de départs pour de nouvelles explorations. Seule certitude : la mission consiste à lire chaque mot du texte. Dans le cas de *Wut*, la salle de répétition regorge d'objets chers à Nicolas Stemann : de nombreux instruments de musique, des micros, un équipement vidéo, des éléments de décor, des costumes, des perruques et des masques, des livres et des images, des accessoires variés. Elle met en scène la diversité des moyens théâtraux qu'il utilise : de la musique est jouée, souvent avec la participation de Stemann, des images sont filmées en direct et projetées. Les acteurs se tiennent debout texte en main et évoluent dans différentes situations avec leurs partenaires de jeu. Personne n'a appris son texte : en effet, personne ne sait le rôle qu'il va jouer, ni même quelles parties de texte seront conservées ou coupées. L'espace de répétition, ses conditions pratiques (le hasard d'un micro avec câble, d'un objet qui traîne sur une table) déterminent concrètement la réalité théâtrale.[20] Durant près de cinq heures, une incroyable énergie se déploie sur le plateau, les idées, improvisations et matériaux fusent en tous sens. Le texte est mis en mouvement comme matériau, toutes les variantes, tempos et constellations de lecture y passent (cri, murmure, du plus grave au plus aigu, chevauchement, chœur, dialogue, solo, chant…). De nombreuses actions scéniques se déroulent de manière parallèle, chaque acteur réagissant de manière spontanée aux propositions des autres. Les séquences s'enchaînent, difficiles à nommer ou à décrire : un *jam* de hip-hop et de rap (« Montre-moi ta colère »), une danse de couple et une exorcisation du diable, un numéro de rires et ricanements, un Jésus se frappant le torse et au visage torturé accompagné d'un chœur (« Ça ne doit pas être une excuse »), un concours à celui qui lira le plus vite, deux frères collés avec un téléphone où personne ne répond, une danse orientale, une méditation dynamique sur

19. *Die Kontrakte des Kaufmanns* d'Elfriede Jelinek (Schauspiel Köln et Thalia Theater de Hambourg, 2009 – invité au 66e Festival d'Avignon en 2012).

← **20.** Bernd Stegemann, « Die Probe bei Jossi Wieler und Nicolas Stemann », in Melanie Hinz et Jens Roselt (éd.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater* (Berlin : Alexander Verlag, 2011), p. 46-47 : « La réalité de l'espace de répétition est la réalité qui vaut pour le théâtre qui naît. Ce qui est là est utilisé, ce qui n'est pas là n'apparaît pas. Tout élément est par conséquence une chance et un obstacle à la fois. Si les microphones ont des câbles et ne sont pas sans fil, alors les câbles prennent aussi part au jeu. Le peu de « comme si » dans les moyens scénographiques se retrouve dans le jeu des acteurs qui ne doit pas non plus être initié par une affirmation du « comme si ». Il n'y a pas de situation représentée derrière un quatrième mur, la situation est au contraire toujours concrètement et physiquement réelle : là sont assis les spectateurs, ça c'est le problème, ça c'est le texte et ça ce sont les possibilités spatiales avec lesquelles on peut résoudre le problème.
Ainsi, les situations ne sont pas seulement données par le conflit dramatique, mais sont souvent produites par la situation théâtrale en répétition. » (notre traduction)

> « Die Realität des Probenraums ist die gültige Realität des entstehenden Theaters. Was da ist, wird verwendet, was nicht da ist, kommt auch nicht vor. Jedes Element ist somit Chance und Widerstand zugleich. Haben die Mikrofone Kabel und sind nicht drahtlos, spielen eben die Kabel mit. So wenig wie es bei den Bühnenmitteln ein *als ob* gibt, soll das Spiel der Schauspieler durch eine *als ob*-Behauptung initiiert werden. Es gibt keine vorgestellte Situation hinter einer Vierten Wand, sondern die Situation ist immer konkret und physisch real: Hier sitzen die Zuschauer, dieses ist das Problem, das ist der Text und das sind die räumlichen Möglichkeiten, mit denen das Problem gelöst werden kann. Die Situationen sind dabei nicht nur durch den dramatischen Konflikt vorgegeben, sondern sie werden häufig durch die theatralische Situation auf der Probe erzeugt. »

le plateau tournant, des êtres en deuil devant une tombe, un monument aux morts et une mer de fleurs (les acteurs répétant « Je suis Charlie » tandis qu'une autre actrice s'enroule dans un tapis), une minute de silence… Le tout toujours sur fond de musique : batterie, percussions, piano et guitare électrique notamment sont joués indifféremment par les musiciens et les acteurs. Des improvisations musicales voient le jour, avec Jelena Kuljić au chant et d'autres acteurs fredonnant : musiciens et acteurs jouent en parfaite harmonie. Nicolas Stemann est lui aussi sur le plateau, il improvise avec ses acteurs, réagit à ce qu'il voit, glisse parfois des indications, se promène sur scène, joue de la musique. Durant ces quelques heures, le plateau est plongé dans une sorte de transe. De nombreuses improvisations vont refaire surface dans le processus et donner lieu à des modules ou structures musicales.

Expérimentations tous azimuts et multiples versions de scènes

Dans les jours et semaines suivantes, les expérimentations vont de plus belle. Parfois, le texte donne l'impulsion du jeu et d'une situation ; parfois, une proposition ludique naît et se cherche un texte adéquat. S'intercalent des répétitions musicales et un travail de « musicalisation » de la langue. Loin de toute méthode prédéterminée, de manière intuitive, Nicolas Stemann s'attache aux pistes esquissées durant la longue soirée ou durant les premières répétitions et en transforme certaines en points de départ pour les explorations scéniques. D'autres fois il repart de zéro, reprend certaines scènes ou passages du texte déjà travaillés : pour lancer ces impromptus, il propose une toute autre situation théâtrale de départ, laisse ensuite les acteurs libres d'improviser, en les guidant de temps à autre par des indications (diction, attitude, ton, intention, motivation, action scénique…). Cela passe aussi souvent par des constellations différentes d'acteurs : si certaines variantes se font intervenir toute la troupe ou un chœur, d'autres s'apparentent plus à des saynètes en duo ou trio. C'est ainsi que, tout au long des répétitions, il lui arrive de créer plus de dix ou vingt versions d'une même scène. Chez lui, emprunter un sentier ne signifie pas pour autant le fixer : les acteurs se voient poussés à chercher d'autres voies et trajectoires possibles ; ce qui vaut autant pour les pièces de Jelinek, les adaptations de romans, que pour les classiques. Dans le cas de *Faust I*, Nicolas Stemann avait une intuition originelle comme seul point de départ : une distribution avec trois acteurs pour ce grand monologue. Pendant de nombreuses semaines (réparties cette fois sur plus d'une année), l'équipe a longtemps

expérimenté toutes les constellations à trois et joué des scènes en alternant sans cesse la distribution. Chacun des trois acteurs a ainsi dit chaque ligne du texte au moins une fois, à un moment ou à un autre. Puis Stemann est passé par une crise (il voulait prendre une actrice supplémentaire) avant de se recentrer sur l'hypothèse de départ. Pour les derniers détails, il a demandé à ses acteurs qui aimerait le plus jouer telle scène, qui avait déjà appris tel ou tel passage. Finalement, l'intuition a évolué au fil du processus jusqu'à la décision que trois grands monologues se succèderaient : Sebastian Rudolph faisant la première partie (plus de cinquante minutes, seul en scène), Philipp Hochmair la deuxième et Patrycia Ziólkowska la dernière. Après les expérimentations tous azimuts, vient la période de recherche d'un système :

> Et ensuite on essaye, à partir de ces réalités, de créer un système formel, qui saisisse une grande partie de ce qui a foisonné en répétitions. […] Je crois que l'organicité du processus de répétition reste en fin de compte visible dans la forme…[21] (notre traduction)

21. Nicolas Stemann, « "Diese Unplanbarkeit ist das Wesen des Mediums Theater." Ein Gespräch mit dem Regisseur Nicolas Stemann sowie den Schauspielern Philipp Hochmair und Sebastian Rudolph », in Ortrud Gutjahr (éd.), Faust I/II *von Johann Wolfgang von Goethe. Nicolas Stemanns Doppelinszenierung am Thalia Theater Hamburg* (Würzburg : Königshausen & Neumann, coll. « Theater und Universität im Gespräch » n°14, 2012), p. 224 : « Und dann versucht man, aus diesen Realitäten ein formales System zu bilden, das Vieles von dem, was auf Proben nur so gewuchert ist, aufgreift. […] ich glaube, dass das Organische des Probenprozesses letztendlich in der Form sichtbar bleibt… »

Un processus vivant et spontané

Impossible de raconter le processus de manière linéaire comme l'histoire de la naissance réussie d'un spectacle. Il s'agit d'un processus extrêmement vivant, spontané, fait d'aléas, tâtonnements, recherches, ruptures, interruptions, crises et accidents : ces éléments déterminent l'originalité de la pratique artistique de Stemann. Celui-ci travaille par esquisses, à la manière d'un peintre, à grands traits dessinés à main levée sur une toile : il multiplie les études (au sens pictural), rature, crayonne, efface sans cesse, redessine par-dessus, juxtapose des formes cubistes. Le créateur doute en permanence, remet les acquis en question, n'hésite pas à abandonner en cours de route des séquences entières et de nombreuses idées scéniques. Un ouvrage sans cesse remis sur le métier : nul ne sait ce qu'il en restera le jour de la première. La dialectique travaille en continu la création :

> Le regard s'ouvre à d'autres formes de narration du travail de répétition : non pas comme l'histoire linéaire (à succès) de l'émergence d'un spectacle, mais comme des récits de ruptures, interruptions, crises et échecs, toujours inhérents au processus de production théâtral.[22] (notre traduction)

22. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, op. cit.*, p. 26 : « Es eröffnet sich der Blick auf andere Formen der Erzählung der Probenarbeit : nicht als lineare (Erfolgs-)Geschichte der Entstehung einer Aufführung, sondern als Erzählungen der Brüche, Unterbrechungen, Krisen und Ausfälle, die das Produzieren am Theater immer auch ausmachen. »

Les *Regiebücher*, mémoire du processus

Le travail de l'assistant(e) à la mise en scène est en ce sens crucial : il faut garder une mémoire précise de ce qui a émergé pendant les expérimentations au plateau. Assez rapidement, l'assistant(e) commence à mettre au point un *Regiebuch* ou « cahier de mise en scène » extrêmement détaillé : il s'agit d'un document récapitulant, au fur et à mesure du texte lui-même sans cesse mis à jour, toutes les indications scéniques pour les équipes techniques (concernant les lumières, sons, décors et accessoires) ainsi que les entrées, sorties, déplacements et actions des comédiens. L'assistant(e) doit modifier le *Regiebuch* tous les jours, voire en conserver différentes versions (au cas où l'on déciderait de revenir sur une variante plus ancienne). Se plonger dans les différentes versions de ce livre de régie (digital) permet d'analyser en détail les modifications progressives, au jour le jour. Lorsque les nouvelles idées fusent en répétition, le travail de protocole peut prendre des dimensions nécessitant le travail de plusieurs personnes à la fois ; l'assistant(e) à la mise en scène se voit secondé par d'autres membres de l'équipe : assistant(e) à la dramaturgie, stagiaires à la mise en scène et à la dramaturgie. Ces dernières années, ils travaillent même simultanément sur le même document grâce à l'outil Google Docs, serveur en ligne de fichiers partagés. Se répartissant les tâches, ils prennent en note les improvisations scéniques, les actions et positions des acteurs, les indications données par Nicolas Stemann, les variations textuelles, la répartition différente des répliques ou des passages de texte, leur répétition, etc. Le jour suivant, certaines modifications seront reprises, d'autres seront laissées de côté.

Recherches dramaturgiques et phases réflexives

Nicolas Stemann, son dramaturge et ses assistants continuent chaque jour à effectuer des recherches et des lectures d'ouvrages et d'articles en sciences humaines — sociologie, philosophie, économie ou histoire — comme éclairages ou contrepoints au texte, en complément du recueil de textes, extraits d'ouvrages et articles (*Materialmappe*), réalisé par le dramaturge (Benjamin von Blomberg[23] la plupart du temps), distribué à l'ensemble de l'équipe dès la première semaine. D'autre part, Nicolas Stemann montre souvent des vidéos et des images, pour apporter aux acteurs et à l'équipe des éléments de contexte sur l'actualité, ou encore enrichir et nourrir leur imaginaire. Autre originalité du metteur en scène : il aime à inviter des experts lors des répétitions : pour *Faust*, des professeurs de littérature spécialistes de l'œuvre de Goethe ; pour *Kein Licht* le physicien français Sebastian Balibar ; pour *Der Vater* l'écrivain polémique Ralf Bönt et la féministe et experte en études culturelles Mithu Sanyal ; pour *Aufstand von oben – Der Streik* l'économiste et entrepreneur Klaus Wellershoff, le professeur en droit David Dürr

23. Après des études de musicologie historique, littérature allemande et administration des affaires, Benjamin von Blomberg est devenu dramaturge (au sens allemand de conseiller dramaturgique) au Thalia Theater en 2006 et a ensuite exercé sa fonction de manière indépendante auprès des metteurs en scène Stefan Pucher, Frank Abt, Benedikt von Peter et Nicolas Stemann – à Berlin, Hambourg, Hanovre, Zurich ainsi qu'aux Salzburger Festspielen. En 2012, il devient chef dramaturge au Schauspiel am Theater Bremen puis aux Münchner Kammerspiele en 2015. Depuis le début de la saison 2019-2020, il est à la tête Schauspielhaus de Zurich avec Nicolas Stemann : leur long compagnonnage artistique avait commencé en 2000.

Kein Licht, opéra composé par Philippe Manoury sur un texte d'Elfriede Jelinek, Nicolas Stemann (2017).
Niels Bormann, Olivia Vermeulen, Caroline Peters.
© Vincent Pontet

et le journaliste et homme de presse Roger de Weck. Tout au long du processus naissent des discussions sur des thèmes larges en lien avec la pièce, le contexte ou la thématique abordée. Les répétitions scéniques alternent souvent avec des phases plus réflexives, des moments autour de la table, passés à échanger :

> Se relayent, dans mes répétitions, les phases d'improvisation très enthousiastes et énergiques, et celles où l'on est assis devant la table, perdus et perplexes. […] Cependant, souvent, d'une discussion « prise de tête » à la table surgit la solution scénique la plus endiablée […]. On est embourbé et on ne peut plus qu'admettre qu'à vrai dire, rien ne va. Quand je dis alors : d'accord, nous allons bientôt arrêter, mais allons encore une fois sur scène, de toute façon tout est égal maintenant — et tous se traînent parfaitement déprimés et pleins d'humour noir sur la scène —, alors on peut souvent vivre un miracle de théâtre : quelque chose se passe sur lequel on n'avait absolument pas compté, mais tout à coup, je sais, tout le monde sait que c'est exactement la solution. En fait elle était là tout le temps, nos discussions, ressassements et le jeu dans la foulée ont créé un réseau énergétique, dans lequel elle pouvait se montrer. De tels moments sont vraiment beaux dans le travail théâtral, et ils n'arrivent pas si rarement. Ils proviennent de la coexistence de la théorie (table) et de la pratique (scène).[24] (notre traduction)

24. Nicolas Stemann, « Irgendwas zwischen Fernsehen und Leben. Ein Interview », *op. cit.*, p. 179-180 : « Deswegen wechseln sich in meinen Proben die Phasen von sehr lustvollem und energetischem Improvisieren mit denen ab, wo wir nur ratlos am Tisch sitzen. […] Oft entsteht aus einer verkopften Diskussion am Tisch aber die wildeste szenische Lösung […]. Man ist festgefahren und kann sich eigentlich nur noch darauf einigen, dass das alles eigentlich gar nicht geht. Wenn ich dann sage: Ok, wir machen gleich Schluss, aber lasst uns noch einmal auf die Bühne gehen, jetzt ist es ja sowieso egal – und alle schleppen sich vollkommen deprimiert und voll Galgenhumor auf die Bühne –, dann kann man oft ein Theaterwunder erleben: Irgendetwas passiert, womit man überhaupt nicht gerechnet hat, aber auf einmal weiß ich, wissen alle, dass genau das die Lösung ist. Sie war nämlich →

Une créativité inattendue : l'exemple d'une répétition

L'un de ces moments si particuliers et inattendus se passe par exemple lors de la deuxième semaine de répétitions de *Aufstand von oben — Der Streik* : lors d'une *Abendprobe* (répétition du soir — les répétitions suivent en effet en contexte germanophone un planning journalier divisé en deux blocs : le matin de 10 à 14 heures, puis le soir de 18 à 22 heures), après un premier passage au plateau puis le visionnage de l'adaptation cinématographique américaine de *Der Streik*, l'atmosphère n'est plus à la joie, le moral n'est pas très bon, on sent la fin de la répétition approcher. Tout d'un coup, alors qu'il est 21h50, soit à peine 10 minutes avant la fin théorique de la répétition, alors que certains sont déjà en train d'enlever leurs costumes, de s'habiller en civil, de quitter la salle, Nicolas propose de remonter encore une fois sur le plateau. On rappelle les acteurs un à un, tous sont étonnés, d'abord perplexes, mais acceptent de jouer le jeu. Nicolas les fait entrer sur le plateau les uns après les autres, toute la scène se construit au fur et à mesure, d'abord avec une situation de départ où deux acteurs se font face (dans une scène plutôt réaliste), puis ensuite avec deux marionnettes — créations du Helmi[25]

← schon die ganze Zeit da und unser Reden und Grübeln und anschließendes Spielen hat ein energetisches Netz geschaffen, in dem sie sich dann zeigen konnte. Solche Momente sind wirklich schön in der Theaterarbeit, und sie passieren gar nicht mal so selten. Sie kommen aus dem Nebeneinander von Theorie (Tisch) und Praxis (Bühne). »

25. Le collectif de théâtre et performance „Das Helmi" a été créé en 2002 à Berlin et a pour lieu de résidence principal la salle Ballhaus-Ost. Ses fondateurs, les frères Florian et Felix Loycke, créent des marionnettes en mousse qui sont autant d'œuvres d'arts fragiles : ils leur donnent vie dans des performances développées par le collectif, ainsi qu'au sein de mises en scène de théâtre et d'opérette qui les ont menés en tournée au Brésil et en Corée du Sud. Ils coopèrent notamment avec le Goethe Institut, les Sophiesälen, le Hebbel am Ufer, le Maxim-Gorki Theater, le Thalia Theater Hamburg ou encore le Schauspielhaus Freiburg.

Aufstand von oben – Der Streik d'après Ayn Rand, Nicolas Stemann (2020).
Das Helmi, Alicia Aumüller.
© Gina Folly

Aufstand von oben – Der Streik d'après Ayn Rand, Nicolas Stemann (2020).
Kay Kysela, Florian Loycke, Daniel Lommatzsch, Sebastian Rudolph, Felix Loycke, Alicia Aumüller, Sachiko Hara, Thelma Buabeng.
© Gina Folly

(Felix et Florian Loycke), avec lesquels Stemann a travaillé à plusieurs reprises — censées représenter les mêmes deux personnages, Dagny Taggart et Francisco d'Anconia. Nicolas demande à un acteur de donner vie à la marionnette pendant qu'un autre la synchronise et lit le texte original en anglais. Au fur et à mesure, les deux niveaux sont de plus en plus séparés. Une cinquième actrice, Sachiko Hara, s'en mêle et de son propre chef enfile une autre marionnette en forme de tête, Nicolas poursuit son idée en lui demandant d'aller s'asseoir en haut de la chaise d'arbitre de match de tennis. Felix Loycke entre en scène avec une autre poupée, Thelma Buabeng devient la traductrice en allemand du texte des dialogues anglais. Florian Loycke a envie de danser, Nicolas lui laisse libre cours : il improvise avec Thelma une danse avec des têtes d'animaux (autres poupées) en fond de scène. Nicolas demande à Daniel d'entrer en jeu et de lire en parallèle depuis le fond de scène l'article de Peter Sloterdjik, « Die Revolution der gebenden Hand »,[26] issu du recueil de recherches dramaturgiques (*Materialmappe*). On lui donne une énorme marionnette de tête, censée lire le texte, puis Felix Loycke finit par la manipuler, en faisant mine que c'est elle qui parle, devant le micro. Tout le tableau scénique continue de se développer, jusqu'à 22 heures 45 environ. Alors que personne ne s'y attendait, une belle session de création scénique est apparue, où tout vient naturellement, sans que l'on aie besoin de parler beaucoup. Nicolas ne lance souvent qu'une phrase ou deux, les acteurs s'en emparent, chacun y va du sien, tout se construit spontanément. C'est la première fois que les marionnettes, qui viennent d'être créées par Felix et Florian Loycke le week-end précédent, sont utilisées : les voilà en jeu, dans toute leur force et potentialité. Des idées de musique viennent de manière intuitive à Nicolas Stemann, qui accompagne toute la répétition au piano, jouant des mélodies, notamment la chanson pop « Baby hit me one more time », trouvaille très adéquate dans le contexte. Les acteurs entendent

26. Peter Sloterdijk, « Die Revolution der gebenden Hand », *Frankfurter Allgemeine*, 2009.

les premières notes, saisissent les références et entonnent les airs de la chanson. De nombreux potentiels scéniques sont effleurés, un niveau supplémentaire a été découvert avec la mise en jeu des marionnettes. La scène présente différents plans, avec plusieurs espaces qui sont autant de mondes et sphères. Les divers niveaux se rencontrent et interagissent dans une forme hybride : stylisation belle, drôle et touchante des fantaisies sadomasochistes des personnages à travers les marionnettes, incarnation des figures en chair et en os, voix synchronisées en anglais (qui rappellent l'esthétique du film que l'équipe vient de visionner), danse d'âmes de la forêt (parade d'animaux s'attirant l'un l'autre comme métaphore amoureuse, loin des clichés théâtraux de la romance et du mélodrame romantique) et commentaires de théoriciens — même l'auteure, Ayn Rand,[27] est de la partie, représentée par une actrice au masque énigmatique observant toute la scène depuis son siège d'arbitre de match de tennis.

27. Ayn Rand est une romancière, scénariste et philosophe américaine d'origine russe, juive athée connue pour sa philosophie objectiviste, sa pensée libérale et sa théorie d'un capitalisme individualiste. Ses romans figurent parmi les plus vendus aux États-Unis.

Les différents niveaux de la mise en scène

Dans le processus, Nicolas travaille toujours à plusieurs niveaux à la fois, celui de l'œuvre en elle-même, de son intrigue, celui de la situation réelle de la répétition, mais aussi celui des intentions de l'auteur, de sa personne, de ses fantasmes, de la confrontation entre la mise en scène et le texte (dont les frictions sont souvent thématisées), et au-delà encore, sur ce que cela pourrait nous dire de notre monde d'aujourd'hui, niveau plus thématique qui tente de démêler des questions larges et épineuses. Par exemple l'idéologie néolibérale, ses fondements et sa philosophie dans *Aufstand von oben – Der Streik*. On assiste au sein des répétitions à un va-et-vient : les discussions passent de l'exploration de l'intrigue, de la compréhension des motivations (réalistes et psychologiques) des personnages du roman, à des thématiques bien plus générales ; des parallèles sont tirés entre le livre, l'univers décrit par Ayn Rand dans les années 1950, et le monde contemporain. L'équipe lit des articles et chapitres d'ouvrage ensemble, discute énormément, parfois très longuement à la table. Les images qui se créent ensuite sur scène sont des mélanges de ces niveaux même si elles prennent pour point de départ des textes dialogués : si une improvisation scénique part d'une situation plutôt naturaliste, elle peut souvent s'écarter rapidement du matériau original et d'une possible mise en scène réaliste pour intégrer ces autres perspectives et thématiques.

La recherche finale d'une cohérence d'ensemble

Au bout de plusieurs semaines d'un processus de création foisonnant, face à une masse de matériaux scéniques, la tâche de Nicolas Stemann consiste à donner une forme à l'informe : à partir de toutes les saynètes inventées, structures musicales, chorégraphies collectives, chœurs et éléments vidéo, il s'agit de mettre au point un agencement qui ait du sens. Stemann dispose en quelque sorte d'une boîte à outils où il peut piocher, d'un grand réservoir de modules avec lesquels il doit composer sa mise en scène. Cette phase de (re)construction dramaturgique permet de créer des échos entre les passages, de déterminer des coupes de texte, de sélectionner les passages théâtraux les plus intéressants, de choisir la version la plus aboutie de certaines scènes (dont des variantes multiples coexistaient jusqu'alors). On est parfois forcé d'abandonner certaines inventions, dont le fil dramaturgique ne correspond plus dans l'ensemble, ou de transformer certains aspects, même s'ils donnaient lieu théâtralement à de très belles images, à des moments émouvants ou esthétiques. Dans le cas de *Wut*, cette tâche d'agencement n'est pas simple et prend du temps : la structure d'ensemble se modifie et se recompose tous les jours, les modules sont redéplacés après de multiples tentatives. Se succèdent ainsi cinq ou six compositions différentes quelques jours avant la première, avant d'aboutir à une mise en scène en cinq parties et trente scènes au total.[28] Ces changements demandent beaucoup de flexibilité aux autres collaborateurs ainsi qu'à l'acteur, ne serait-ce que pour l'apprentissage du texte et la mémoire des diverses versions, entre lesquelles il est amené à jongler. Pour certains comédiens, c'est un gage de liberté, dans la mesure où les scènes n'ont pas été répétées et polies jusqu'à atteindre une extrême précision des mouvements et actions : leur marge de jeu reste grande, notamment du fait de la part d'improvisation. Le défi final pour le metteur en scène consiste à structurer l'ensemble en donnant une cohérence dramaturgique à l'enchaînement de scènes hétéroclites : Stemann se fait monteur de cinéma, il découpe les *rushes*, les réarrange, les assemble. Le tableau final ne prendra forme qu'à la toute fin et laissera transparaître les traits de fusain des études, tel un palimpseste où l'on voit toutes les traces antérieures. Stemann aime à montrer des choses non finies, non abouties, non léchées, conservant des traces du processus et du travail. Il aspire à retrouver dans le spectacle l'énergie des improvisations, la liberté de la lecture impromptue (« *free-floating text* »).

28. Cf. Cahier de mise en scène, version du 15 avril 2016 : Nicolas Stemann, *Wut* (Munich : Münchner Kammerspiele, avril 2016), p. 1.

Der Vater de Strindberg, Nicolas Stemann (2018).
Julia Riedler, Daniel Lommatzsch.
© Thomas Aurin

Répétitions techniques

Ce travail se fait souvent en parallèle avec une autre étape cruciale, dans le courant de la sixième et septième semaines *: les répétitions se déplacent de la salle de répétition à la véritable scène, avec les décors originaux. Entre les répétitions avec les acteurs*, se tiennent des répétitions techniques, essais scénographiques, de lumière, de vidéo ou encore de son. Stemann assiste à nombre d'entre elles pour chercher, puis fixer avec ses collaborateurs tous les éléments techniques de la mise en scène et les mots clés du texte pour le déclenchement de certains effets, l'arrivée d'accessoires ou le changement d'atmosphère lumineuse. L'*Inspizient* (« chef de plateau » ou « régisseur ») devient dès lors le pivot central du bon fonctionnement d'une représentation : il note tous ces éléments dans son *Regiebuch* et programme son *Inspizientpult (« table de régie »* au système électronique très complexe, avec cinq écrans reliés à des caméras filmant la représentation). Il coordonne depuis le côté de scène le lancement des effets, en donnant à chaque fois des signaux lumineux ou sonores, *à travers son casque relié* aux hauts parleurs en coulisses, dans les loges et les ateliers de maquillage et dans tous les départements spécifiques *: techniciens, accessoiristes, éclairagistes,* techniciens du son, vidéastes).

Endproben : remises en question et répétitions publiques

Du côté des répétitions scéniques, tout au long des deux dernières semaines, baptisées en Allemagne *Endproben* (« répétitions finales *»), on réalise des recadrages et des modifications, parfois de fond, jusqu'à la dernière minute, avec des « réunions de crise » quelques heures avant la première. Les préparatifs s'avèrent donc très conséquents et les derniers jours très chargés* affectivement, notamment du fait de générales avec public, afin de tester la viabilité de certains dispositifs et les réactions des spectateurs. Dans ces derniers jours, on évolue donc entre pression, perfectionnisme (des répétitions techniques ou vocales par exemple) et liberté de jeu. Sur le spectacle *Wut*, lors d'un mauvais filage cinq jours avant la première, Stemann s'aperçoit d'un problème de construction lié au fait qu'il dispose de trop de matière théâtrale (c'est-à-dire, pour lui, de passages très orchestrés et mis en scène, au détriment d'une lecture plus simple en *free-floating* et de parties improvisées). Il profite d'un entretien d'après-filage (*Kritik*) pour redonner à ses acteurs une direction : il faut retrouver l'endroit juste. Il demande pour ce faire que l'on se reconcentre sur le texte et sur une mission simple : il faut continuer à dire et lire le texte en dépit de tout. Il avoue avoir produit trop de scènes, chœurs et micro-scènes, « trop mis en scène ». C'est l'énergie des acteurs sur le plateau qui doit primer.

Nicolas Stemann est un adepte des répétitions publiques, et il les fait intervenir à différents moments de la création. Cet outil lui permet de présenter un *work in progress*, des étapes de création où le spectateur

devient co-constructeur de la représentation — mettant en valeur la dimension performative de l'œuvre théâtrale. Dans le cas de *Der Vater*, le planning de répétition est différent de l'habituel temps de création : les huit semaines de répétitions sont réparties en trois blocs, séparés par deux pauses de plusieurs semaines, de novembre 2017 à avril 2018. La répétition publique intervient très tôt (le 19 janvier 2018), au bout de cinq semaines de répétition et trois mois avant la première. Cette confrontation avec le public donne lieu à une longue critique et de longs échanges, poussant Nicolas Stemann *à modifier l'orientation de jeu du premier acte*. La tournure que prend la dernière phase de création est influencée par cette première expérience des spectateurs. Lorsqu'il ouvre ses répétitions, il aime à jouer le rôle de médiateur et insiste sur son affection pour les choses non finies, non prêtes. Voici par exemple l'annonce qu'il fait au public de *Der Vater* :

> Bienvenue à cette répétition publique, je dois le souligner, c'est une répétition publique. Il y a des fois où l'on fait une avant-première, on laisse entrer les gens deux ou trois jours avant la première et on fait un filage. Et il y a alors quelques moments qui ne sont pas encore lissés et il manque encore un costume et demi mais le reste est déjà là. Ceci aujourd'hui est vraiment quelque chose de complètement différent et j'insiste là-dessus, parce que je pense que cela n'existe pas, habituellement, au théâtre. Normalement, on ne montre pas les choses inachevées. Nous sommes extrêmement inachevés et ce ne sont même pas vraiment des choses (*rires dans le public*). Nous ne sommes même pas trois jours avant la première, elle aura lieu fin avril. J'ai demandé qu'on puisse le faire, parce que j'aime ça. J'aime montrer les choses inachevées parce qu'on en apprend beaucoup, et ce de manière mutuelle.[29] (notre traduction)

Retour méthodologique sur le processus créatif

Le processus créatif est collaboratif et implique toute l'équipe : les acteurs, porteurs de propositions, créateurs et improvisateurs, dans un dialogue constant avec Stemann, qui par la rhétorique de son discours de mise en scène,[30] les guide ou les laisse libres ; les autres artistes de l'équipe (scénographe, costumière, vidéaste, dramaturge), qui, très autonomes dans leur propre pratique, accompagnent de manière réactive les répétitions, proposent sans cesse de nouvelles idées dans une complicité souvent non-verbale.

← **29.** Leila Vidal-Sephiha, *Inszenierungsdokumentation*: Der Vater *von August Strindberg. Regie von Nicolas Stemann* (Berlin : Akademie der Künste, Sammlung Inszenierungsdokumentationen, 2018). Protocole de répétition du vendredi 19 janvier 2018 au soir : « Herzlich willkommen zu dieser öffentlichen Probe, ich muss es extra betonen, es ist eine öffentliche Probe. Es gibt es manchmal, dass man Voraufführungen macht, dass man zwei-drei Tage vor der Premiere Leute reinlässt und einen Durchlauf zeigt. Und dann sind so ein paar Stellen noch nicht so ganz genau geputzt und irgendwie eineinhalb Kostüme fehlen noch und der Rest ist aber schon eigentlich da. Das hier ist jetzt wirklich ausdrücklich was völlig anderes und ich betone es, weil es das normalerweise, glaube ich, nicht gibt im Theater. Normalerweise zeigt man nicht unfertige Sachen. Wir sind extrem unfertig, es sind noch nicht mal wirklich Sachen (*Lachen im Publikum*). Wir sind nicht mal drei Tage vor der Premiere, die Premiere wird Ende April stattfinden. Ich habe darum gebeten, dass wir das machen können, weil ich das mag. Ich mag unfertige Sachen zu zeigen, weil man darüber was erfährt, und zwar auch wechselweise. »

30. Judith Bernard, *Rhétorique du discours de mise en scène : mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre*, thèse dirigée par Christine Hamon-Siréjols (Lyon : Université de Lyon II, 2000).

> Le théâtre est collectif comme aucune autre forme d'art. Quiconque a fait l'expérience, lors de répétitions théâtrales, de la façon dont de belles idées qu'on a eues assis à son bureau ne sont non pas détruites, mais enrichies par un processus de malentendus constructifs, d'essais et d'erreurs, de fusion et de mélange avec d'autres évaluations, parfois totalement contraires, provenant d'un groupe complètement hétérogène — celui-là ne veut plus d'aucune forme d'autocratie.[31] (notre traduction)

Décrire ce dialogue, c'est réfléchir à la nature dynamique, collaborative et intermédiale du processus. La salle de répétition devient un laboratoire où tester de nouvelles manières d'être ensemble et de mettre en pratique les débats sur la démocratie, les rapports de pouvoir et les relations hommes-femmes.

Si Nicolas Stemann pense le théâtre, son originalité dans le paysage européen de ce début du XXIe siècle tient avant tout à sa pratique théâtrale. Pour le chercheur, rien n'est donc plus instructif que le processus de répétition lui-même : il s'agit d'aller au-delà de la classique *Aufführungsanalyse* (« analyse de mise en scène ») et d'étudier le processus créatif, dans le sillon ouvert par la génétique théâtrale française[32] et la théorie des répétitions allemande.[33] Il faut donc repenser la méthodologie de documentation et d'archivage. Impossible de se faire une idée réelle du processus si l'on ne travaille qu'à partir des documents disponibles : archives conservées par les théâtres, programmes de salle, captations, revues de presse, entretiens et écrits d'artistes… Le chercheur doit adopter une démarche active : assister lui-même aux répétitions, réaliser des protocoles et « fabriquer » des archives,[34] afin de pouvoir cerner au plus près la pratique spécifique d'un créateur. La connaissance de l'art de Stemann passe par un suivi intégral des répétitions de plusieurs spectacles pour arriver au cœur du processus de création — dont on a montré à quel point il est hybride et en perpétuel mouvement, épousant la matière même de la pièce — et de l'« esthétique de la production »[35] d'un tel homme de théâtre. C'est dans sa pratique que Nicolas Stemann révèle sa vision du théâtre : comme le dit le peintre français Pierre Soulages, « c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche. »[36]

•

31. Nicolas Stemann, « Hallo Zürich! », Éditorial de la brochure de la saison 2019-2020 du Schauspielhaus de Zürich, p. 26-27 : « Ausserdem ist Theater kollektiv wie keine Kunstform. Wer einmal in Theaterproben erlebt hat, wie die eigenen schönen Schreibtischideen durch einen Prozess aus konstruktiven Missverständnissen, trial and error, Verschmelzung und Vermischung mit anderen, teils komplett konträren Einschätzungen einer völlig heterogenen Gruppe nicht zerstört, sondern bereichert werden – der hat keine Lust mehr auf irgendeine Form der Alleinherrschaft. »

32. Cf. notamment : Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor (éd.), *Genèses théâtrales* (Paris : CNRS Éditions, coll. Textes et Manuscrits, 2010).

33. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, op. cit.*.

34. Marion Denizot, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire*, n° 13-14, 2014, p. 88-101.

35. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, op. cit.*, p.88 : « Les répétitions décrivent ainsi un processus de production spécifique ainsi qu'une situation d'observation particulière, une forme de créativité collective. Dans ce champ de tension entre la production, l'observation et l'interaction, une nouvelle perspective peut être jetée sur les questions de la pratique artistique – en tant qu'esthétique de production. »

36. « Pierre Soulages à Conques, lumière sur un chef d'œuvre », interview par Sabine Gignoux, *La Croix hebdo*, 7-8-9 décembre 2019.

Bibliographie

BANU, GEORGES (éd.), *Les répétitions : un siècle de mise en scène, de Stanislavski à Bob Wilson*, *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54 (Bruxelles : Académie expérimentale des théâtres, 1996)

BERNARD, JUDITH, *Rhétorique du discours de mise en scène : mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre*, thèse dirigée par Christine Hamon-Siréjols (Lyon : Université de Lyon II, 2000)

BOUKO, CATHERINE, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique* (Bruxelles, Bern, Berlin : Peter Lang, coll. Dramaturgies n° 26, 2010)

GUTJAHR, ORTRUD (éd.), Faust I/II *von Johann Wolfgang von Goethe. Nicolas Stemanns Doppelinszenierung am Thalia Theater Hamburg* (Würzburg : Königshausen & Neumann, coll. Theater und Universität im Gespräch, n° 14, 2012)

GUTJAHR, ORTRUD (éd.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt* (Würzburg : Königshausen & Neumann, coll. Theater und Universität im Gespräch, n°6, 2008)

MATZKE, ANNEMARIE, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* (Bielefeld : Transcript Verlag, 2012)

STEGEMANN, BERND, « Die Probe bei Jossi Wieler und Nicolas Stemann », in Melanie Hinz et Jens Roselt (éd.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater* (Berlin : Alexander Verlag, 2011), pp. 38-50

PROUST, SOPHIE, *La direction d'acteurs : dans la mise en scène contemporaine* (Vic la Gardiole : L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2006)