



HAL
open science

**“ Bernd Stegemann, éloge du réalisme : pour la
disparition des écritures postdramatiques
autoréférentielles et un retour à un réalisme dialectique
au théâtre. A propos de l’essai de Bernd, Stegemann,
Lob des Realismus, Theater der Zeit, Berlin, 2015 ”**

Marie Urban

► **To cite this version:**

Marie Urban. “ Bernd Stegemann, éloge du réalisme : pour la disparition des écritures postdramatiques autoréférentielles et un retour à un réalisme dialectique au théâtre. A propos de l’essai de Bernd, Stegemann, Lob des Realismus, Theater der Zeit, Berlin, 2015 ”. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2016. halshs-01678833v1

HAL Id: halshs-01678833

<https://shs.hal.science/halshs-01678833v1>

Submitted on 17 Jan 2018 (v1), last revised 25 Nov 2023 (v2)

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.

Bernd Stegemann éloge du réalisme¹ : pour la disparition des écritures postdramatiques autoréférentielles et un retour à un réalisme dialectique au théâtre

À propos de l'essai de Bernd, Stegemann, *Lob des Realismus*, Theater der Zeit, Berlin, 2015.

Marie Urban

Cotutelle de thèse Universität Hildesheim / Aix-Marseille Université

Qu'est-ce que l'on entend aujourd'hui par la « redécouverte du réalisme », puisque ce terme semble employé pour décrire de nombreuses formes et pratiques ? Bernd Stegemann critique dans son livre *Lob des Realismus*² publié en 2015 les avant-gardes qui proclament un « retour au réel » mais restent trop souvent superficiels et autosuffisants. Il décrit des effets de ruptures et d'autoréférentialité trop fréquents, en somme des procédés qui s'attachent plus à des jeux formels qu'à des méthodes réalistes. La représentation théâtrale serait devenue trop souvent le sujet même de la représentation. Bernd Stegemann, dramaturge à la Schaubühne et professeur à l'Académie des arts dramatiques Ernst Busch ne donne aucun exemple concret d'artistes ou d'œuvres dont il dénonce pourtant la superficialité. Son emploi récurrent des termes « avant-gardes » ou « théâtre postdramatique » laisse à penser qu'il s'attaque en particulier à la scène indépendante, « die freie Szene », qui s'est développée en Allemagne à partir des années 1970 en marge des théâtres de ville, « Stadt- et Staatstheater », dans un esprit d'expérimentation, qui cherchait à développer un modèle alternatif tant sur le fond et sur la forme que par de nouvelles structures de travail. Le discours qu'il développe court le risque d'accentuer un clivage qui doit aujourd'hui être dépassé sur les plans politique et esthétique, puisque les transferts entre les deux scènes s'accroissent continuellement et qu'elles s'influencent mutuellement. Les réactions fortement animées et controversées à la sortie de son livre en Allemagne renforcent cette hypothèse. Les pratiques et les formes de ce théâtre qui se développe en marge sont multiples et méritent d'être observées plus en détail. Ne faudrait-il pas sortir des débats qui opposent l'authenticité qui s'inscrit dans la tradition de la performance, à l'art de l'acteur qui s'inscrit dans la tradition de la formation de l'acteur² ?

1 « Éloge du réalisme » correspond à une possible traduction du livre de Bernd Stegemann qui s'intitule en allemand « Lob des Realismus ».

2 Stegemann, Bernd, *Lob des Realismus*, Theater der Zeit, Berlin, 2015.

- 3 Le 24 janvier 2016, un colloque fut organisé à l'Académie des arts de Berlin avec pour titre « Was soll das Theater? » dont une des discussions était organisée autour du thème « Authentizität vs. Schauspielkunst ».
- 4 Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, op. cit., p. 42. Librement traduit par nous. « Das Unmittelbare ist das Falsche geworden, da es als Versteck dienen muss für sein eigenes Gegenteil. Ein Realismus, der die Oberfläche spiegelt, ist darum ein Postmoderner Realismus, der das Spiel von Zeigen und Verdecken mitmacht, ohne noch eine Hoffnung zu haben, die Wahrheit hinter der Erscheinung begreifen zu können. »
- 5 Extrait librement traduit par l'auteur de la phrase suivante: « Kurz gesagt finden in dieser neuen Form der Unmittelbarkeit einige Gedanken aus der Geschichte der realistischen Künste Verwendung, während sie zugleich zu einer radikal unrealistischen Weltanschauung verdreht hat » *ibid.*, p. 49.
- 6 *Ibid.*, p. 50. Librement traduit par nous. « Sie wollen bei all ihrer glitzernden oder künstlerischen Oberfläche so wirken, als böten sie der Realität die Möglichkeit, sich ungefiltert zu zeigen ».

Bernd Stegemann annonce d'emblée sa vision d'un réalisme qui doit permettre de mieux comprendre le monde, et pour cela être dialectique afin d'exprimer les contradictions de la société, alors perçue sous une nouvelle lumière. Il s'oppose autant à un miroir naïf de la réalité qu'à une reproduction de son morcellement. Avec la critique de la représentation mettant en avant son illusion, les avant-gardes auraient contribué au relativisme de la position de l'observateur. Son analyse critique de la société néolibérale spéculative, dérégulée, où tous les domaines de la société sont mis sur le marché, va le conduire à dénoncer des formes de représentation qui ne feraient que refléter la surface des choses au lieu de mettre en exergue les mécanismes profonds de modèles économiques qui doivent être amenés à se justifier. Il dénonce « la vacuité politique » d'un théâtre dans lequel la « déstructuration » est telle qu'elle ne permet pas de porter une critique intelligible de la domination néocapitaliste. « L'immédiateté est devenue le faux, car elle sert de cachette à son propre contraire. Un réalisme qui reflète la surface est de ce fait un réalisme postmoderne qui participe au jeu de montrer et de cacher, qui empêche tout espoir, de saisir la réalité qui se cache derrière ce phénomène⁴. »

On mesure donc directement l'ampleur de son accusation, car au-delà de la perte de sens qu'il déplore, il accuse les avant-gardes en général de servir un système qu'elles souhaitent dénoncer.



Réalisme dialectique et effet de réel

Stegemann revient sur les méthodes du réalisme socialiste de Brecht à travers son théâtre épique, qui privilégie la distanciation à l'identification et encourage le spectateur à réfléchir et à développer sa conscience des classes sociales. En décrivant l'alternance de scènes de jeu et de rapports dans l'adaptation du roman de Gorki « Die Mutter », l'auteur insiste sur l'importance pour Brecht de la méthode épique qu'il distingue du style réaliste. Cette distinction lui permet de différencier le réalisme du naturalisme. Cette rupture historique que provoque Brecht avec le théâtre illusionniste aurait entraîné le développement de deux branches: l'une étant le naturalisme que l'auteur considère comme la première expérience avant-gardiste qui recherche une relation immédiate entre l'œuvre et la matière, dans laquelle s'inscrira ensuite la tradition de l'art conceptuel, et l'autre étant la méthode réaliste que l'on retrouve chez des auteurs tels qu'Ibsen, Strindberg ou Hauptmann. Stegemann ancre alors le « théâtre documentaire postmoderne » dans la lignée performative qui privilégie la matérialité du réel à une réalité dialectique, mieux à même selon lui d'exprimer les contradictions de la société et de mieux en comprendre les liens profonds qui l'animent.

Les « experts du quotidien » constituent d'après lui un bon exemple d'une recherche réaliste qu'il réduit à un effet de réel qui produirait là encore le contraire du but escompté, c'est-à-dire « une vision du monde radicalement irréaliste⁵ ». On regrette ici beaucoup l'absence d'exemples concrets. Afin d'étayer sa thèse, que le théâtre documentaire

aujourd'hui ne sait plus faire apparaître le réel, Stegemann souligne la similitude des mécanismes entre l'autoréflexivité du théâtre documentaire des années 1960, les *talkshows* et les informations : « Il veut donner l'impression avec toutes leurs surfaces scintillantes et artificielles qu'ils offriraient une possibilité à la réalité de se montrer sans filtres⁶. » Ces trois genres nous feraient croire qu'ils dévoilent une réalité « brute », mais ceci ne serait qu'une « pseudo-neutralité » de façade. On note ici la pertinence de son analyse de la dramaturgie de l'information journalistique qui manque de complexité et devient un divertissement. Il évoque la perte de la valeur de l'information en lien avec la façon dont elle est transmise. Cependant l'affirmation que le théâtre documentaire actuel mettrait à l'épreuve les mêmes mécanismes semble être un raccourci provoquant. Il différencie l'impulsion du théâtre documentaire dans les années 1960, alors en recherche de nouvelles formes face à l'impossibilité de représenter la Shoah, avec le théâtre documentaire d'aujourd'hui, dont le refus de représentation correspondrait plutôt à un refus de se responsabiliser.



Le théâtre documentaire

On peut tout d'abord se demander ce que Stegemann entend exactement par « le théâtre documentaire d'aujourd'hui ». Il évoque la performativité de ces œuvres et la présence de témoins. Le théâtre documentaire est un terme plus souvent utilisé par la critique que par les praticiens eux-mêmes et essaie de labéliser des pratiques et des formes d'une grande diversité. Une tendance consiste à effectuer de longues recherches dans des contextes spécifiques au sein desquels la position de l'artiste devient en partie celle d'un anthropologue ou d'un journaliste. On peut citer ici le travail de Julian Klein qui considère la recherche artistique comme une recherche scientifique⁷ ou encore celui de Hans-Werner Kroesinger qui collecte de très nombreuses archives et informations tel un journaliste d'investigation et qui s'est beaucoup intéressé aux guerres, aux conflits militaires et aux génocides afin d'en montrer la complexité des intérêts politiques et les innombrables perspectives qui s'y rapportent. Il y a également une tendance qui se caractérise par une approche autobiographique telle que la développe le collectif She She Pop. Les membres de ce collectif partent de leurs propres histoires et expériences, mais déploient sur scène des « ébauches d'eux-mêmes⁸ ».

Stegemann n'évoque donc que « les experts du quotidien⁹ », que l'on peut en effet considérer comme une autre tendance, initiée par le collectif Rimini Protokoll qui dans de nombreuses pièces met en scène de « vraies personnes » afin de faire des liens entre des individus et des problématiques sociétales. Il s'agit de « spécialistes de leur propre vie¹⁰ » réunis pour chaque pièce autour d'un sujet ou d'un questionnement précis et qui constituent la matière des performances. Le terme « expert du quotidien » se rapporte aujourd'hui en Allemagne à différentes expérimentations. On peut noter ici le succès actuellement des « Bürgerbühnen », qui instaurent des processus participatifs avec des citoyens qui se produisent sur scène. « Les scènes citoyennes traitent de thèmes sociaux par des processus

7 Julian Klein, « Was ist künstlerische Forschung », in Günter Stock (dir.), *Gegenworte 23, Wissenschaft trifft Kunst*, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Akademie Verlag, 2010, p. 25-28.

8 Mieke Matzke, « Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop », in Gabriele Klein et Wolfgang Sting, *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Transcript, Bielefeld, 2005, p. 96.

9 Traduit du terme allemand : « Experten des Alltags ».

10 Eva Berendt, « Spezialisten des eigenen Lebens – Gespräche mit Riminis Experten », p. 64-73, in Miriam Dreysse et Florian Malzacher (dir.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag Berlin, Köln, 2007.

- 11 Jens Roselt, Das Publikum auf der Bühne, *Nachtkritik*: [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10785:2-mannheimer-buergerbuehnenfestival-ueberlegungen-zur-buergerbuehne-von-jens-roselt&catid=101&Itemid=84]. Librement traduit par nous. « Bürgerbühnen verhandeln soziale Themen als Gruppenprozesse und nicht durch individuelle dramatische Konflikte einzelner Figuren. »
- 12 Milo Rau réalise en 2009 avec sa pièce *Die letzten Tage der Ceausescu un Reenactment* d'un document historique, celui de la vidéo du procès du couple Ceausescu datant de décembre 1989. Ce procès, qui dura une heure et qui s'ensuivit par l'exécution immédiate du couple, fut filmé et diffusé partout dans le monde. Après de longues recherches sur place et des rencontres avec des personnes qui furent impliquées dans cet événement, Milo Rau entreprit la reconstruction minutieuse de ce document d'archive dans le Theatral Odeon à Bucarest avec des comédiens roumains. Il propose ainsi une réinterprétation de ce document et de cet événement qui marqua tant la mémoire collective dans une mise en scène hyperréaliste.

de groupe et non par des conflits dramatiques de simples personnages¹¹. » Par ailleurs, il y a de plus en plus d'exemples de spectacles particulièrement intéressants où ce sont des acteurs professionnels qui dévoilent des éléments biographiques personnels, se trouvant ainsi mis en scène pour leurs propres expériences, connaissances ou spécificités biographiques et non pour incarner un personnage. C'est le cas par exemple de la trilogie que développe Milo Rau, dont il existe pour le moment deux volets (*The civil wars* et *The dark ages*) et qui questionne l'état idéologique de l'Europe en faisant résonner les biographies des comédiens choisis. Il faudrait également citer le *Reenactment* comme une forme souvent utilisée et pouvant être considéré comme étant documentaire, dans la mesure où il peut s'agir par exemple d'un fait historique qui prend une nouvelle dimension dans sa répétition performative dans le présent¹².



Comment rendre le réel visible ?

Par ailleurs, l'analyse que fait Stegemann du théâtre documentaire aujourd'hui laisserait à penser que les artistes ne sont pas conscients de ce qu'ils montrent et de ce qu'ils disent. Il s'inquiète d'une perte de sens entre les différents éléments de la représentation car des informations de différentes importances se trouvent placées arbitrairement au même niveau. On pourrait pourtant opposer le choix très précis d'artistes tels que Rabih Mroué dans le type de documents qu'il intègre dans ses spectacles et la façon dont il le fait : il s'intéresse dans beaucoup de ses travaux au pouvoir des images en particulier au sein de conflits politiques. N'est-ce pas justement le plus souvent une tentative de mettre en lumière un ensemble de faits ou d'apporter de nouvelles perspectives sur un sujet qui n'étaient pas traitées dans les médias traditionnels ? Comment rendre le réel visible ? Cette question est au cœur du livre *Lob des Realismus* qui défend l'idée qu'il ne suffit pas d'importer des éléments réels sur la scène mais de rendre lisible le réel grâce à une perspective concrète. Cet argument est pertinent, mais il ne semble pas juste d'entériner l'idée que les avant-gardes n'y soient jamais parvenues. Dans son dernier spectacle écrit en collaboration avec l'artiste palestinienne Manal Khader *Ode to Joy*, Rabih Mroué revient sur la prise d'otages d'athlètes israéliens lors des jeux Olympiques de Munich en 1972 par l'organisation terroriste palestinienne Septembre noir. Il met en perspective la manipulation médiatique par les terroristes de cette prise d'otage qui fut quasiment retransmise en *live* à la télévision autant que des documents inédits présentant le point de vue palestinien ou arabe sur les faits. La distanciation par rapport au pouvoir des images est traitée par Mroué d'abord par la façon dont les images d'archive sont choisies et projetées durant le spectacle, et d'autre part par l'annonce répétée de l'explosion d'un lit qui a finalement lieu en miniature mais qui est projetée sur l'écran à la fin de la performance et qui fait référence à un rêve d'Abou Daoud, qui initia les attentats. La déconstruction performative de la machinerie théâtrale illusionniste encourage dans cette performance le regard critique du spectateur sur la représentation médiatisée des attentats.

Les recherches approfondies sur un sujet spécifique, le choix des matériaux et la relation dynamique entre le fond et la forme montrent à travers cet exemple qu'il ne s'agit justement pas d'une dramaturgie comparable à celle des informations télévisuelles mettant au même niveau la politique européenne avec les vacances de ski.

Les esthétiques de la postmodernité

Stegemann analyse des stratégies fréquemment employées par les esthétiques de la postmodernité (« *Unterbrechung* », « *Re-Entry* », « *Selbstreferenz* ») dont l'usage se réduirait à un jeu formel. L'interruption (*Unterbrechung*) correspond à une coupure entre deux affirmations du réel qui ne sont pas compatibles. Cette apparition du réel que Stegemann considère comme étant paradoxale et irritante aurait tendance à ne créer de réalité qu'au sein de l'œuvre elle-même mais non à travers elle. La stratégie du *Re-entry* s'inscrit dans la continuité du paradoxe de l'interruption. Il s'agit de la distinction d'une chose avec une autre dans la description de la réalité et de la façon dont s'opère cette distinction. Là encore, cette stratégie serait utilisée de façon trop réductrice dans les œuvres postmodernes. Enfin à travers l'autoréférence (*Selbstreferenz*) qui met en avant l'expérience sensible et matérielle et qui renforce la conscience de la façon dont nous percevons, Stegemann dénonce un enfermement théorique, qui s'accompagne d'un désenchantement du monde et de l'abolition de la frontière entre l'art et la vie. Cette analyse pertinente de certaines caractéristiques d'œuvres « postmodernes » devient plus difficile à suivre, lorsque Stegemann soutient que l'explosion de ces stratégies soutient la transformation du capitalisme dans une économie néolibérale.

Ces effets qui consistent à mettre en avant l'illusion de la représentation que l'auteur relie aux avant-gardes en général, entraîneraient un relativisme de la pensée.

Le réalisme dans la société néolibérale

Il analyse avec précision certains mécanismes de l'économie néolibérale et dénonce des formes qui par la déconstruction et la fragmentation ne refléteraient que la surface d'un monde chaotique. Les tentatives permanentes de rupture avec la routine qu'il associe aux techniques de rupture dans les formes scéniques actuelles correspondent justement aux caractéristiques de la postmodernité. Les diverses formes se basant sur l'autoréférentialité auraient perdu tout pouvoir subversif. Cette esthétique qui est elle-même devenue une marchandise au sein de la société de consommation irait dans le sens des intérêts du marché. Il analyse la dérégulation des marchés et la spéculation de l'économie néolibérale qui met sur le marché tous les domaines de la société entraînant ainsi la perte de valeur et de signification. Ceci lui permet de dénoncer de façon plus véhémement les formes qui ne

- 13 STEGEMANN, Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, op. cit., p. 90. Traduit par nous. « Alles regelt der Markt. Und nur der freie Markt kann alles regeln. »
- 14 *Ibid.*, p. 86. Traduit par nous. « Realität ist jetzt, was keine Zusammenhänge mehr herstellen erlaubt, realistisch ist nur, was den anarchischen Kampf von Eigentümern und ihren Interessen im Wettbewerb des Marktes beschreibt. »
- 15 *Ibid.*, p. 93. Traduit par nous. « die selbstreferenzielle Abschließung des postmodernen Subjektes ».
- 16 *Ibid.*, p. 98. Traduit par nous. « Das Gefühlsspektrum in der Postmoderne schwankt zwischen Überforderung, Herausforderung und Orientierungslosigkeit. »
- 17 Jonathan Crary, *24/7, le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Paris, La Découverte, Paris, 2014.

refléteraient que la surface de ce monde chaotique, au lieu de s'attaquer à ses mécanismes d'aliénation en profondeur. L'argumentation est pertinente mais il est difficile d'imaginer que l'on échapperait peut-être au système néolibéral en faisant un théâtre mimétique post-bréchtien. Stegemann observe le réalisme à travers la question de la lutte des classes afin de saisir les rapports d'aliénation aujourd'hui dans la société néolibérale, qu'il définit ainsi : « Tout est réglé par le marché. Et uniquement le marché libre peut tout régler¹³. » Il n'y aurait plus de distinction entre celui qui exploite et celui qui est exploité. Selon lui, c'est l'ensemble de la force de production qui est aujourd'hui exploité et le big business aurait anéanti la capacité de l'homme à réfléchir à son destin autrement, en dehors des conditions de la vie matérielle. Il évoque la disparition de la fantaisie face à une individualité standardisée.

Son argumentation l'amène à apporter une nouvelle formulation concernant la définition de la réalité : « Aujourd'hui la réalité c'est ce qui ne permet plus de créer de rapports logiques. Il n'y a que la description du combat anarchique des propriétaires et de leurs intérêts dans la concurrence du marché qui soit réel¹⁴. » Stegemann plaide pour le fait que les artistes réfléchissent à leur appartenance à une classe sociale ce qui serait selon lui une étape pour qu'ils acquièrent une conscience réaliste, mais ils reproduisent au contraire « l'isolement autoréférentiel de l'individu postmoderne¹⁵ » et restent enfermés dans l'idée qu'il n'y a pas de vérité en dehors de leur subjectivité. Mais à quoi peut correspondre une recherche d'authenticité si on ne se rend même plus compte des contradictions qui se cachent derrière l'image mondiale de la postmodernité. L'industrie culturelle dont font partie la culture populaire et les films Hollywoodiens encourage la recherche permanente d'un vrai sentiment de vie alors que nous vivons dans le faux. « Le spectre des sentiments dans la société postmoderne oscille entre surmenage, défi et perte des repères¹⁶. » Son pessimisme fait écho ici à celui de Crary dans son livre *24/7*¹⁷ qui démontre que le sommeil représente notre dernière forme de résistance au sein d'une société capitaliste qui nous rend toujours disponible, connecté, performant, actif et productif et où les troubles du sommeil, les dépressions et les Burn out ne font qu'augmenter.

Un sentiment authentique de façade aurait pris le pas sur une vraie conscience politique responsable. On consommerait aujourd'hui des sentiments que l'on observe au moment où on les éprouve. Stegemann décrit ainsi la capitulation d'une réflexion dialectique et avance l'idée que la critique de la représentation mimétique contribue à cet anéantissement de la pensée.



Comment réintroduire une dialectique sociale politique ?

C'est alors que Stegemann revient sur la pensée dialectique de Hegel ainsi que sur les origines de la tragédie grecque et sur l'histoire de l'art mimétique au théâtre afin de revenir

sur quelques malentendus historiques comme celui de la relecture classique d'Aristote. Il regrette également que la « crise du drame moderne » soit associée à une crise de la situation dramatique en général au lieu d'être liée simplement à une crise de la conversation bourgeoise. Il y aurait donc selon lui un renouvellement possible des formes dépassées sans rejeter complètement la situation dramatique. Il met ainsi en avant les contradictions et les mouvements dialectiques dans les dramaturgies de l'antiquité, de la Renaissance et de l'âge classique. La réalité devient de plus en plus le produit des actes des hommes qui en subissent les conséquences, pour ensuite se concentrer sur les conflits intérieurs du sujet. Finalement, Stegemann revient sur la situation dramatique du théâtre épique et sur son argument déjà amené précédemment : la technique de la distanciation a conduit d'un côté au renouvellement d'un procédé dialectique social qui est politique et de l'autre à la tradition postmoderne qui ne permet pas de faire la critique de l'aliénation. Le postulat de la contingence de la réalité dans la postmodernité ne nous permet plus de la penser et de la reconnaître. Alain Badiou souligne aussi l'existence d'un semblant de réel, dont la démocratie correspondrait au « semblant contemporain du réel capitaliste¹⁸ ». Mais Badiou remet en cause le réel de l'Histoire qu'il considère comme une « fiction historique » et préconise d'arracher le semblant du masque démocratique¹⁹, « de formaliser pour notre compte le capitalisme contemporain²⁰ » et de faire le bilan « du renoncement à l'essence progressiste de l'histoire²¹ ». Ce faisant, Badiou souligne la possibilité d'une dialectique positive qui devra s'exprimer et s'affirmer de façon locale : « C'est ce qu'il nous faut : une raison qui fait le deuil de l'historicité favorable, qui demeure cependant dans la passion du réel, qui cherche dans l'expérimentation politique locale à saisir ce qu'il y a de réel dans le réel et qui se garde de l'extrémisme destructeur²². »

Stegemann fait appel à la pensée des nouveaux réalistes tels que Markus Gabriel qui développent une alternative à la pensée constructiviste afin de convoquer l'idée que la réalité n'est pas que le fruit de nos interprétations. Ce qu'il voit comme un relativisme dangereux dans la position constructiviste est considéré par d'autres comme une forme d'émancipation car le spectateur serait plus actif, voir co-créateur de la représentation théâtrale, qu'il complète par sa perception et son interprétation²³. Hébert et Perelli-Contos analysent le théâtre de l'image mais leur étude s'applique à d'autres formes « postdramatiques ». Elles décrivent « le processus d'interactions et de rétroactions qui s'effectuent entre les parties et le tout²⁴ » et qui se trouve entre autres à l'origine d'une réception dynamique face à la représentation « d'un monde en mouvement²⁵ ». « En effet, le créateur ne cherche plus à calquer le monde, il cherche plutôt à explorer un univers de « mondes possibles²⁶ ».



L'implication de non-acteurs

Selon Stegemann, le théâtre postmoderne se caractérise par le rejet de la mimesis et la dominance de la performativité. Il critique fortement la tendance actuelle de mettre en

18 Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Fayard, p. 25.

19 *Ibid.*, p. 54.

20 *Ibid.*, p. 55.

21 *Id.*

22 *Ibid.*, p. 59, 60.

23 Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec/Paris, Les presses de l'université de Laval/Flammarion, 2001 et Kathrin-Julie Zenkler, « What you see is what you see? Songe d'un théâtre documentaire constructiviste », p. 29-35, in Véronique Lemaire et Jean-Marie Piemme (dir.), « Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction », *revue Études théâtrales*, N°50, 2011.

24 Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, op. cit., p. 25.

25 *Ibid.*, p. 186.

26 *Id.*

- 27 Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, op. cit. p. 136. Traduit par nous. « ins Gefängnis einer knechtischen Authentizität ».
- 28 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2009.
- 29 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998.
- 30 Claire Bishop, « The social turn: collaboration and its discontents », in *Right about now- Art and Theory since the 1990s*, p. 59-68.
- 31 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, Paris, 1992.
- 32 Yveline Montiglio, « Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle (2001) et Postproduction (2003) », *Communication* [En ligne], vol. 24/1 | 2005, mis en ligne le 22 septembre 2008, consulté le 19 mars 2014. URL: <http://communication.revues.org/418>
- 33 Ardenne Paul, *Un art contextuel*, op. cit. p. 184.
- 34 Fausto De Petra, « Georges Bataille et Jean-Luc Nancy. Le « retracement » du politique. Communauté, communication, commun », *Lignes* 2005/2 (n° 17), p. 157-171. [DOI 10.3917/lignes.017.0157].

scène de « vraies personnes » plutôt que des comédiens car ils ne sont pas en mesure de contrôler leur apparition scénique, ce qui les expose. Cette position ne permet pas selon lui de créer une tension dialectique. Il décrit ces amateurs comme étant enfermés « dans la prison d'une authenticité servile²⁷ ». Le risque d'une éventuelle dérive allant vers la confession intime dans certaines pièces mettant en scène des amateurs et pouvant placer le spectateur dans une position de voyeur, doit être en effet pris très au sérieux. Mais il faut souligner aussi que les récits de vie biographiques ou autobiographiques entretiennent un rapport complexe entre des éléments réels et fictionnels. La représentation du « je » est de plus en plus considérée dans toute forme de récit de vie comme ayant des aspects fictionnels même si il ne s'agit que de fragments. De plus, certains spectacles jouent volontairement avec l'ambiguïté de la véracité du propos ou des documents.

En outre, l'implication de témoins-participants dans le processus de création induit un aspect collaboratif au travail créatif qui déplace également le statut d'auteur. Par ailleurs, cette implication des citoyens dans le procédé artistique correspond à un art engagé qui souhaite justement faire sortir le spectateur de sa fonction passive de consommateur. On peut établir un lien avec les théories des arts participatifs qui désignent à la fois un dispositif artistique et un dispositif politique comme l'« art contextuel²⁸ », l'« esthétique relationnelle²⁹ », ou encore le « *social turn*³⁰ ». Selon Claire Bishop ces tendances s'expliquent par le rejet de la production capitaliste et de « la société du spectacle³¹ ». De la même façon, Bourriaud établit également un rapport entre les œuvres relationnelles et la culture de masse :

Les œuvres relationnelles sont autant d'« interstices » dans le tissu social et culturel, donnant naissance à des pratiques d'exploration des liens sociaux qui ouvrent sur des opportunités d'émergence de nouveaux modes de pensée, de nouvelles possibilités de vie. L'art relationnel est donc bien un art politique qui occupe une fonction sociale³².

Enfin, on retrouve dans les écrits de Paul Ardenne concernant l'art contextuel un lien entre l'artiste et la démocratie dans le sens où ce dernier participerait à la « consolidation sociale³³ ». On constate ici que ce déplacement du réel dans le domaine de l'art ou de l'art dans le réel initie de nouvelles formes d'être ensemble, qui confèrent en ce sens une valeur politique à ces travaux. Les modes et les structures de production, ou encore les nouveaux modèles de collaboration et l'expérimentation de nouvelles formes esthétiques semblent étroitement imbriqués dans le politique. Il faut considérer l'existence d'une politique des pratiques observable au sein de micros tissus sociaux dans lesquels se situe une forme de résistance face à la globalisation néolibérale. « Il faut donc relancer une critique du sujet et de l'individualisme global, qui puisse réactiver le mouvement interne d'une pensée du commun, capable de rapprocher les instances de la singularité à l'intérieur d'une expérience plurielle du monde³⁴. » On pourrait émettre l'hypothèse que certaines formes de théâtres contemporains indépendants contribuent à l'émergence d'espaces conciliant introspection et nouveaux espaces collectifs en interrogeant ainsi le commun.



Fragmentation et dramaturgie dans les formes « postdramatiques »

Par ailleurs, l'intrusion d'éléments réels et performatifs sur la scène ne signifie pas obligatoirement une perte de sens et la reproduction du système d'exploitation de masse néocapitaliste, car de nombreuses expérimentations artistiques ne se limitent pas à des effets d'interruptions et d'autoréférences. L'idée qu'un réel brut, sans filtre, soit mis en avant dans les formes « postdramatiques » semble omettre le travail du *passage à la scène*³⁵ ou de la transformation esthétique³⁶ qui a lieu lorsque les archives ou les récits biographiques se trouvent intégrées dans une nouvelle chaîne de signification afin de devenir une œuvre qui est un système complexe. Les pratiques dites « documentaires » qui se saisissent du réel naviguent le plus souvent entre passé et présent et entre réalité et fiction. Elles ne sont pas complètement antimimétiques, ni uniquement performatives, ou encore exclusivement autoréférentielles.

Stegemann s'inquiète de la fragmentation des œuvres « postdramatiques » qui encouragent la fragmentation de la pensée. Il faut souligner ici qu'un équilibre croissant entre les différents éléments de la représentation (la théâtralité de la scène, tout comme celle du texte et des acteurs ou des performers) a contribué à l'acceptation de la fragmentation de la représentation. De cette façon, la multiplication des signes visuels et auditifs engendre en quelque sorte un espace hétérogène. De plus la fragmentation peut être mise en relation avec la structure du rêve, comme en témoigne ici Hans-Thies Lehmann :

Effectivement, les discours de la scène se rapprochent davantage de la structure des rêves et semblent relater le monde rêvé de ces créateurs. Dans le rêve prédomine la non-hiérarchie entre les images, les mouvements et les mots. « Les pensées du rêve » constituent une texture semblable au collage, au montage, au fragment, mais non au déroulement logiquement structuré d'événements³⁷.

La relecture de documents historiques, de faits passés, de la relation que l'on entretient avec son histoire personnelle ou avec la mémoire collective par l'interaction, la participation ou encore le dynamisme de la réception peut également être mis en parallèle avec des structures possibles de mémoire, elle-même toujours en mouvement.

Comme l'écriture, la mémoire est une puissance ouvrière qui construit des connexions. Les souvenirs ne sont pas datés. Ils sont falsifiés par le récit qu'on s'en fait. Tout souvenir, même visuel est un récit³⁸.

Stegemann donne finalement des exemples où le réalisme retrouve ses lettres de noblesse grâce à une contradiction « entre l'action des personnages et l'action de l'Histoire³⁹ » ou simplement lorsque les contradictions dans lesquelles les personnages sont enfermés sont mises en relief. Il analyse ainsi les dramaturgies de pièces d'Henrik Ibsen, Peter Hacks, Kathrin Röggla, Elfriede Jelinek, et René Pollesch qui traitent toutes du monde

35 Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Actes Sud-Papier, Apprendre 28, 2010

36 Ursula Brandstätter souligne la transformation du sens et le déplacement des signes lors du changement de contexte d'un objet dans une œuvre ce qui dynamise la réception. In Ursula Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst: Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Böhlau Verlag, 2013, p. 123.

37 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, p. 131. Titre original: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt-sur-le-Main, 1999.

38 François Boutonnet, *Mnésyne, une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris, Dis Voir, 2013, p. 92.

39 Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, op. cit., p. 127. Traduit par nous. « zwischen dem Handeln der Figuren und der Handlung der Geschichte ».

du travail. Mais il semble avoir peu de considération pour les pratiques théâtrales actuelles de nombreux collectifs qui interrogent justement les rapports conflictuels entre les trajectoires individuels et l'Histoire, qui réinventent de nouvelles méthodes de travail où les hiérarchies classiques sont remises en question, s'obstinant pour certains à donner la parole aux minorités sociales, ou encore à créer de nouveaux espaces de discussions et de participation. N'y a-t-il pas justement un bon nombre de pratiques et d'artistes qui relèvent le défi de mêler habilement l'artifice et l'illusion de la représentation tout en se saisissant du réel ? Ne faut-il pas envisager plus en détail une politique des pratiques en lien avec des dimensions à la fois sociales et esthétiques, ce qui éviterait de considérer toutes les expérimentations avant-gardistes comme une seule et même chose. Au-delà d'un éloge du réalisme dialectique, Bernd Stegemann annonce dans son ouvrage la disparition d'une idéologie humaniste qui émerge en effet souvent en marge des grandes institutions, dont la rigueur du système hiérarchique n'a rien de subversif.