





Daniel Cohen éditeur
www.editionsorizons.fr

Universités
sous la direction de Peter Schnyder
www.orizons-universites.com



ISBN : 978-2-336-29849-8
© Orizons, Paris, 2014





Théâtre et Politique





Comparaisons

Série dirigée par :

Florence Fix (Université de Lorraine)

Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).



La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.





Muriel Plana

Théâtre et Politique

Pour un théâtre politique
contemporain

Tome II

 **Orizons**
2014



Déjà parus

- Écrire la danse ? Dominique Bagouet*, Bengi ATESÖZ-DORGE, 2012.
À la conquête du Graal, Alicia BEKHOUCHE, 2012.
Le Théâtre historique et ses objets, Florence FIX (dir.), 2012.
Musique de scène, musique en scène, Florence FIX, Pascal LÉCROART et Frédé-
rique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dirs), 2012.
- Maniérisme et Littérature*, Didier SOULLER (dir.), 2013.
L'Invisible théâtral, Yannick TAULIAUT, 2013.
Notre besoin de comparaison, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013.
- Les Mondes de Copi*, Isabelle BARBÉRIS, 2014.
Le Parasite au théâtre, Isabelle BARBÉRIS et Florence FIX (dirs), 2014.
L'Amour Singe, Antonio DOMINGUEZ LEIVA, 2014.
La Plume et le ballon, Alain MONTANDON, 2014.
Théâtre et Politique, tome I : THÉÂTRE POLITIQUE — *Modèles et concepts*, Muriel
PLANA, 2014.
Théâtre et Politique, tome II : THÉÂTRE POLITIQUE — *Pour un théâtre politique*,
Muriel PLANA, 2014.
Corps obscènes, Pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages, Arnaud
RYKNER, 2014.



Du même auteur

Théâtre

Baby's song, théâtre musical, Compagnie du Planisphère, L'Harmattan, 2006.

Récit

Lignes de front dans Ombres de femmes, recueil de nouvelles, Éditions du Cygne, 2005.

Ouvrages universitaires

La relation roman-théâtre des Lumières à nos jours, théorie, études de textes, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2003.

Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogues des arts, Bréal, Rosny-Sous-Bois, 2004.

Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique, « Écritures », Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

Collectifs (dir.)

Les relations musique-théâtre : du désir au modèle, Actes du colloque IRPALL, textes réunis et présentés par Muriel Plana et Frédéric Sounac, L'Harmattan, 2010.

Théâtralité de la scène érotique dans la littérature et dans les arts de l'image et du spectacle, sous la direction de Muriel Plana et Hélène Beauchamp, « Écritures », Éditions Universitaires de Dijon, 2013.



L'éditeur et Muriel Plana remercient l'Équipe d'Accueil LLA—CREATIS, Université Toulouse-Jean Jaurès et ILLE (Institut de recherche en langues et littératures européennes — Université de Mulhouse), pour leur précieux soutien à la publication de cet ouvrage.





À mes parents

À ma troupe





« Une représentation est [...] une enquête sur la vérité, enquête dont le spectateur est le sujet évanouissant. »

Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, p. 26

« Les problèmes ne sont jamais trop complexes pour ne pouvoir être exprimés. »

Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, p. 22

« Un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique. »

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, p. 91

« Le nouveau théâtre ne forcera personne à être libre. Plutôt, il invitera à réfléchir sur ce qu'est la liberté. »

Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, p. 59



Théâtre politique et historicité

Dans *Théâtre et politique I*, nous avons développé l'idée que le théâtre n'est politique (une action critique, émancipatrice et créatrice de nouvelles pensées ou réalités) et ne demeure un art que s'il ne *sert justement pas une politique* et l'idéologie qui la sous-tend, mais qu'il ne peut être indifférent au politique, encore moins le nier en tant que réalité prégnante, essentielle, de la vie humaine, sous peine de se voir récupéré par lui et de disparaître en tant qu'art. Ainsi, même en contexte de désillusionnement ou de fin des utopies, de crise du politique et de l'espérance dans le progrès, l'art théâtral peut prétendre (tendre) à être politique.

Tels sont nos présupposés : le théâtre *peut* toujours être politique ; cependant, s'il l'est, il ne l'est pas par essence mais *historiquement*. Dans le passé, un théâtre a été politique (le « théâtre brut » selon la terminologie de Peter Brook), un autre théâtre, métaphysique (le « théâtre sacré »). C'est le système des « deux lignes » aussi appelées ligne d'Artaud — ou de Beckett — et ligne de Brecht. Ce système paraît artificiel et réducteur en ce qu'il exclut d'autres lignes mais il a le mérite d'être historiciste et de dégager deux théâtres dominants souvent opposés, à travers des mouvements comme le symbolisme et le naturalisme, par exemple, mais aussi associés dans les chefs-d'œuvre du théâtre tragique antique, du théâtre du Siècle d'Or espagnol, du théâtre élisabéthain, du théâtre romantique, de la dramaturgie naturalo-symboliste du tournant du XX^e siècle, grands modèles qui ne cessent de nous hanter¹.

Ces théorisations montrent que le théâtre ne peut être politique que *dans un cadre donné*, politique, social, intellectuel, économique, qu'il ne

1. Peter Brook, *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, préface de Guy Dumur, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1968, p. 115. Pour lui, Shakespeare est « le modèle d'un théâtre qui contient à la fois Brecht et Beckett, mais les dépasse tous les deux ».



peut ignorer, qu'il l'est à des degrés divers et dans des conditions esthétiques déterminées relatives à ce cadre spatio-temporel et culturel, conditions, en l'occurrence contemporaines, qu'il convient de définir dans ce second volet de notre diptyque consacré à la relation entre théâtre et politique.

Tout théâtre n'est pas politique et le relativisme ambiant est soupçonnable d'essentialisme, comme la *logique de l'intention*, quand ils aboutissent à des formules telles que : « nous faisons du théâtre, donc, nous faisons quelque chose de politique ». Si, dans certaines circonstances, sous des régimes totalitaires ou dans des sociétés où la culture n'a que peu de place, *faire du théâtre* peut être considéré comme un acte politique en soi (ces théâtres sont du reste souvent militants), la position se défend moins dans les sociétés démocratiques occidentales contemporaines. Plus problématiques encore, d'autres assertions, tautologiques, confondant l'annonce avec le résultat et accordant plus de crédit à l'artiste qui théorise sur son œuvre (ses essais, ses entretiens, ses déclarations publiques) qu'à l'œuvre elle-même (ses pièces et ses spectacles tels qu'ils sont reçus à travers le travail de l'analyse dramaturgique et de l'analyse de spectacles), permettent à certains de se revendiquer politiques à peu de frais : « nous affirmons faire du théâtre politique, donc, le théâtre que nous faisons est politique ».

C'est d'autant plus contestable que le renoncement à toute anticipation du sens et de l'effet de l'œuvre par l'artiste, comme J. Rancière l'a montré dans *Le Spectateur émancipé*, est une condition *sine qua non* du caractère autonome (non asservi à une idéologie) et expérimental (non formaté) du théâtre politique en tant qu'il n'est ni à thèse ni militant. Cette situation de l'artiste « ignorant » en création est énoncée comiquement par le personnage d'Emily, poète en devenir, dans *Maladie ou Femmes modernes* de la dramaturge autrichienne contemporaine, Elfriede Jelinek : « Ces extravagances, qu'on écrit ! Je ne me comprends pas moi-même² ».

Un théâtre n'est politique, en effet, que s'il se livre à un certain *travail*, un travail reconnaissable par le spectateur dans les œuvres et dans les pratiques des artistes en tant qu'elles sont distinctes d'eux et qu'elles font l'objet d'une réception. Il suppose une certaine efficacité² et une certaine distance : il ne fait pas directement agir le spectateur et ne le convertit pas

2. Elfriede Jelinek, *Maladie ou Femmes modernes, Comme une pièce*, traduit de l'allemand par Patrick Démerin et Dieter Hornig, Paris, Éditions de l'Arche, coll. « Scène ouverte », 2001, p. 33.



à une thèse mais l'invite, en même temps qu'à jouir, à penser, connaître, comprendre et interroger la réalité — ce qui le rend plus susceptible, et peut-être désireux, d'agir sur elle. Les mots « efficacité » et « distance » sont repris à J. Rancière lorsqu'il définit le principe de la distance et de l'efficacité esthétiques comme « la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté³ ». Ce qu'il appelle « disjonction » ou « séparation » ou encore « partage », nous l'appelons autonomie, indépendance ou liberté des éléments. Il s'agit de mettre en place une relation esthétique *dialogique*, autrement dit *réelle* (exerçant un effet perceptible), *libre* (préservant l'autonomie et la spécificité de chacun) et *égalitaire* (n'instaurant aucune hiérarchie) entre l'œuvre et l'artiste, entre l'artiste et le spectateur, entre l'œuvre et le spectateur mais aussi entre l'œuvre et le monde et entre l'œuvre et le moi...

Le dialogisme⁴, qui est pour nous le critère surplombant et ubiquitaire, car relationnel, de la politicalité du théâtre, n'est possible que si l'œuvre fait réfléchir l'artiste au moment où il la crée, lui fait penser le monde, le moi et l'art *autrement*, l'obligeant à cesser d'être seulement lui-même pour se laisser troubler et transformer par son art.

Dans ce livre, nous ne nous demanderons pas ce que *doit être* le théâtre politique de toute éternité mais ce que nous désirons que le théâtre politique soit aujourd'hui, et qu'il est parfois déjà. En proposant un *modèle de théâtre* à travers des critères exigeants de politicalité dans le contexte qui est le nôtre et à travers l'évocation d'œuvres où ils nous semblent affrontés ou respectés, nous interrogerons les formes (texte, mise en scène, jeu, relation scène-salle) et les contenus (questionnements, rapport au monde, rapport au sens)⁵ attendus d'un théâtre politique d'aujourd'hui.

Si nous avons renoncé aux interprétations essentialiste, postdramatique et métaphysique (« apolitiquement politique ») mais aussi « à thèse » et « militante » du théâtre politique contemporain, c'est d'abord parce que nous prônons, en son sein, l'articulation dialogique du questionnement politique et du questionnement métaphysique.

3. *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique-Éditions, 2008, p. 63.

4. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », p. 70.

5. L'idée est de surmonter la « divergence fondamentale » entre les approches des études théâtrales et les approches des sciences humaines dénoncée par l'historien Gérard Noiriel dans *Histoire, Théâtre et Politique*, Marseille, Éditions Agone, coll. « Contre-feux », 2009, p. 160.





Politique et métaphysique : sans exclusion

Le théâtre, en tant qu'il serait d'essence non pas sociale mais individuelle, *n'a pas* à être politique, écrit Howard Barker dans *Arguments pour un théâtre*¹ ; il s'adresse, pense le dramaturge britannique contre l'idée commune et comme Kantor², à *chacun* plutôt qu'à *tous* ; il n'est pas épique mais fondamentalement tragique³ ; il *sépare* les hommes, les écrase, les terrifie et ne fait pas *lien* entre eux. On retrouve ici J. Rancière, sauf que « chacun » n'est pas « n'importe qui » et la séparation tragique autre chose que le *dissensus* démocratique.

Pourtant, lorsque H. Barker demande au théâtre de tout exprimer de l'humain, même ce qui est supposé inexprimable, lorsqu'il explore avec passion les fondements, les errements, les contradictions, les limites des pouvoirs (de l'art, de l'État, de l'homme, de la femme, de l'amour...), nous l'entendons différemment : ne lui demande-t-il pas de *penser* la réalité ? Et, en lui demandant de penser cette réalité, y compris politique, le dramaturge ne retrouve-t-il pas l'exigence politique qu'il semble dénoncer ?

1. Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, traduit de l'anglais par Elisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon, Sarah Hirschmuller, Sinead Rushe, Mike Sens, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.
2. Jan Kott, *Kaddish. Pages sur Tadeusz Kantor*, essai traduit du polonais par Laurence Dyèvre, « Préface » de Gaëla Le Grand, Nantes, Le Passeur, 2000, p. 7. Kantor : « L'art ne sauvera pas le monde mais l'individu ».
3. Cf. Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence, Essais de politique contemporaine*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora-Pocket », 1972, p. 167 : « L'expérience de la mort, dans la disparition de l'individu ou dans la prise de conscience de sa propre condition mortelle, est sans doute aux antipodes de toute réflexion politique. Elle signifie que nous devons quitter ce monde des apparences et nous séparer des hommes, nos compagnons, qui sont la condition de toute politique ».



En procédant à une réécriture fictive d'éléments de la vie d'une peintre italienne du début du XVII^e siècle, Artémisia Gentileschi, sa pièce *Tableau d'une exécution* (1984) interroge les relations équivoques entre art et politique, en particulier les modalités de l'absorption de la transgression artistique (représenter l'horreur de la bataille de Lépante) par l'institution politique (l'État de Venise), phénomène actuel dénoncé par exemple par la sociologue Nathalie Heinich. Cette tirade du doge Urgentino, située vers la fin de la pièce, et à laquelle font écho — dialogiquement — les mots précédents de la critique Rivera, la réaction outrée de l'artiste Galactia, puis la compromission finale de celle-ci, alors qu'elle est enivrée par son succès public et par sa nouvelle autorité, nous paraît caractéristique d'une lecture politique, démystificatrice, de l'art, de ses pouvoirs et de son impureté par rapport aux autres pouvoirs :

URGENTINO : La perte d'un tel tableau eût été un affront envers la suprématie artistique de Venise. Prétendre que cette œuvre ne pouvait pas être absorbée par l'esprit de la République eût rabaissé la République, et nos barbares de voisins se fussent gaussés de nous. Ainsi nous absorbons tout, et en l'absorbant nous montrons notre supériorité et notre majesté. Ce tableau choque aujourd'hui, mais en le regardant plus attentivement, nous savons que demain il ne choquera plus. La toile et les portants ont du mal à passer dans la gorge, nous avons quelques haut-le-cœur, on tousse un peu, on crache un peu mais on se rend compte à la digestion que c'est nourrissant. Pas d'art à l'extérieur. Tout l'art à l'intérieur⁴.

RIVERA : [à URGENTINO] Bon, écoutez-moi, et je vais vous dire ce que je sais, en tant que critique, et en tant que loyal soutien de votre parti et de votre cause. En art, rien n'est ce qu'il paraît, mais tout peut être revendiqué. Une toile n'est pas indépendante, même si l'artiste l'est. Un tableau est récupérable, même si le peintre est perdu...⁵

GALACTIA : Il y a encore des mots en ces temps mensongers, en cet âge de mensonge, qui portent l'ordure et le mal, et le pire d'entre eux est compromis ! Le sale mot ! [...]

RIVERA : Je vous assure qu'ils ne comptaient vous garder qu'une semaine au plus...

4. Howard Barker, scène 18, *Tableau d'une exécution*, dans *Œuvres choisies vol. 1, Tableau d'une exécution*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, *Les Possibilités*, traduit de l'anglais par Sarah Hirschmüller et Sinéad Rushe, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Scènes étrangères », 2001, p. 75.

5. *Ibid.*, scène 16, p. 71.



GALACTIA : Vous avez éteint mon danger. Étouffé toute leur souffrance, infâme conciliatrice⁶.

URGENTINO : Vous sentez-vous puissante ? Moi j'ai ce pouvoir-là mais pas de la même façon. Je peux faire pleurer les hommes, mais seulement par la torture, tandis que vous... ne m'en veuillez pas, ne vous fâchez pas. [...] Jouissez de votre domination particulière ! C'est une grande patrie, n'est-ce pas, celle qui montre ses victoires non comme des parades de vérité mais comme un prix considérable à payer ? [...] Je détesterais qu'une seule célébrité ne soit pas à ma table. Voulez-vous dîner avec nous ?

GALACTIA : Oui⁷.

La puissance critique et autocritique du théâtre d'H. Barker apparaît dans ces confrontations de discours, où aucun personnage ne peut être considéré comme le porte-parole de l'auteur, pas même Galactia. L'œuvre met en scène l'ambivalence politique de l'art et la façon dont il est pris dans des systèmes qui peuvent transformer la révolte de l'artiste, sa brutalité et son *danger* en une pose inoffensive, voire en une forme de légitimation des autorités en place.

Autre thème politiquement interrogé dans son œuvre : le « féminin⁸ » dont il démonte la construction masculine (et féminine) fantasmatique. Précisément, H. Barker expose la « mythologie contemporaine » autour de l'artiste femme. Il le fait aussi bien sur un mode lyrique, lorsqu'il donne la parole à l'artiste dans la pièce⁹, que sur un mode satirique, par exemple dans cet échange entre deux peintres rivaux de Galactia en train de commenter sa *Bataille de Lépante* enfin exposée :

SORDO : C'est un succès.

LASAGNA : Tu veux dire que c'est populaire. Oui, c'est populaire...

SORDO : Je veux dire que les gens aiment.

LASAGNA : Oui.

6. *Ibid.*, scène 19, p. 75.

7. *Ibid.*, scène 20, p. 79.

8. La réflexion critique d'H. Barker sur le « féminin » et ses usages politiques (comme retournement misogyne et antiféministe) va encore plus loin (puisqu'elle met en scène deux personnages féminins) dans la séquence de sa pièce *Les Possibilités* intitulée « Elle saisit bien l'idée mais... ».

9. *Tableau d'une exécution*, *op. cit.*, scène 6, p. 37 : « GALACTIA : [...] c'est le travail de l'artiste que d'être brutal. Préserver la brutalité, voilà ce qui est difficile ». *Ibid.*, scène 8, p. 46 : « GALACTIA : [...] il faut que quelqu'un parle pour les morts, non de souffrance et de pitié, mais de révolte, une révolte essentielle, sans nuances, le pinceau trempé dans le sang, la rage aux dents... ».



SORDO : Ils l'ont surnommé *La Revanche de la poufiasse*. Galactia n'a jamais gardé un homme.

[...]

SORDO : C'est très agressif. Ni toi ni moi n'aurions été aussi agressifs. Une femme peintre a une agressivité particulièrement... féminine... qui n'a rien à voir, à mon sens, avec de la vigueur. Tu serais d'accord avec cette distinction ?

LASAGNA : Oui, c'est cru.

SORDO : Cru, c'est le mot. Parce qu'elle s'acharne tellement à prouver qu'elle n'est pas féminine, qu'elle ne fait pas de la peinture florale, de la broderie, elle tombe dans l'excès inverse et devient, non pas virile, mais criarde.

LASAGNA : C'est criard. L'intention avorte parce que c'est criard.

SORDO : Naturellement elle sait peindre...

LASAGNA : Elle sait peindre, mais c'est excessif. Comme elle¹⁰.

Envie professionnelle, condescendance masculine, insultes, attaques personnelles, réduction de l'œuvre à l'anecdote, sexualisation du regard critique, suivisme de Lasagna par rapport à Sordo... Ce faux dialogue révèle comment le discours rationnel, critique, s'efforce de canaliser le malaise, l'effroi, la colère, la jalousie des rivaux de Galactia. Une stratégie de défense est mise en place par ces personnages, sans doute inconsciemment, au point que l'œuvre, qu'ils feignent de commenter, n'est pas critiquée en elle-même : le discours, au contraire, la recouvre, la fait disparaître, elle est ramenée à l'artiste, à la femme et à la personne ; l'artiste est réduite, sur un mode absurde, à son seul sexe — cause de tout.

La scène interroge : comment dépolitise-t-on une œuvre précurseur, scandaleuse, qui dénonce la cruauté d'une guerre en en révélant crûment les effets sur les corps ? En évitant d'en considérer les qualités esthétiques ou politiques, en la « personnalisant », en la « sexualisant » et en la « féminisant »... Un processus fréquent à partir du moment où des femmes prétendent faire de l'art : l'attention se focalise sur la prétendue féminité de cet art ou sur sa prétendue virilité afin que rien ne soit dit de sa forme ni de son contenu.

H. Barker brille à mettre en évidence la récupération par le pouvoir ou l'institution de tout ce qui aspire (un temps) à lui échapper — que ce soit une œuvre d'art ou une femme — si bien que, comme celui d'E. Jelinek dans *Maladie ou Femmes modernes*, son travail de dramaturge, en tout cas dans *Tableau d'une exécution*, où ni l'artiste ni la femme ne sont

10. *Tableau d'une exécution, ibid.*, scène 20, p. 77.



sacralisés mais où sont exposés, confrontés et critiqués tous les discours, mystificateurs ou pas, qu'on peut tenir sur eux, se révèle, à notre sens, non *a priori* mais *a posteriori* féministe, et au sens ouvert et critique, *politique*, du terme.

Ainsi, derrière la haine ou le mépris affiché par l'auteur à l'égard d'un théâtre politique superficiel et instrumentalisé par une cause (ce théâtre à thèse ou engagé qui s'écrivait en Angleterre dans les années 1970), derrière la revendication presque furieuse, de tonalité élitiste, de l'autonomie de son « théâtre de la catastrophe » à l'égard de la réalité, de la société ou du public, on découvre une œuvre dramatique d'une grande ambition philosophique, où se côtoient sans s'absorber questionnements *politique* et *métaphysique*.

