

Emmanuel Wallon

paru dans *du théâtre (la revue)*, Actes Sud, n° 22, automne 1998, p. 29 à 35.

Figures politiques et formes théâtrales

De la représentation du pouvoir à l'exercice de la responsabilité

Vous avez dit : un théâtre politique ? En des temps encore proches on eût parlé de théâtre politisé ou, mieux, engagé. Et il aurait fallu séance tenante exposer sur l'orientation, les termes et les modalités de cet engagement, la discussion risquant de s'avérer d'autant plus âpre que les positions de départ eussent été voisines. Les épithètes décidaient de tout : pour s'opposer au théâtre bourgeois pris à la fois comme genre et comme catégorie, il fallait définir ce qu'on entendait par un théâtre de gauche, un théâtre social, un théâtre d'agit-prop, un théâtre brechtien, un théâtre révolutionnaire, un théâtre subversif. Explique-toi, camarade ! Derrière chaque nuance, on soupçonnait un abîme de graves divergences. Aujourd'hui, est-ce parce que la menace rôde d'une atrophie de l'art et d'une régression de la vie publique ? - il semble donc pertinent d'accoler les termes de théâtre et de politique, sans autre précision.

Il est permis aussi de faire du nom de citoyen un adjectif à accoler à l'art dramatique, pour signifier l'indéfectible attachement de ses praticiens à la collectivité. Sous l'enseigne du théâtre-citoyen s'avancent non seulement des styles de représentation impossibles à assimiler entre eux, des plus traditionnels aux plus originaux, mais également des types de positions apparemment irréconciliables, de la droite respectueuse à l'ultra-gauche, en passant par toutes les sensibilités de la gauche dite "plurielle". La résolution affichée de témoigner et d'agir pour le bien public efface ainsi le débat sur les buts et les moyens d'une interprétation théâtrale de la réalité sociale. Et s'il fallait tout simplement examiner l'actualité de la question en cernant l'éternel objet de la politique : le pouvoir, qu'il s'agisse de l'influencer, de le conquérir ou de le contrôler ? Envisager les formes d'un théâtre politique suppose d'examiner au préalable les figures, les espaces et les rites de l'autorité.

De l'autorité royale à la responsabilité du sujet

La France n'a pas tout à fait fini de se débarrasser de la figure du roi et de l'image de l'estrade. Elle est à la fois le pays qui a connu la plus longue expérience d'autocratie centralisée et qui a vécu la révolution moderne la plus retentissante. Forts de ce double héritage, les Français restent imprégnés de l'idée que tout se détermine sur une scène centrale où le contrôle des décisions va de pair avec la domination symbolique. Serait-il situé au cœur de Paris et traiterait-il des principaux personnages de l'Etat, un théâtre politique pour la France contemporaine n'en devrait pas moins se défaire de cette illusion de la centralité.

Depuis la Révolution française et surtout grâce à l'instauration du suffrage universel, l'origine de la souveraineté a été transférée du sommet à la base. Dans ce renversement, le privilège des citoyens s'est substitué au droit divin. Il fallut certes une succession de régimes contrastés (restaurations, empires, gouvernements provisoires,

républiques) pour rendre ce changement effectif dans le cadre du système parlementaire. Et depuis son avènement, le principe de délégation continue de se démultiplier par l'entremise des conseils territoriaux, des organes socio-professionnels, des conseils d'administration. L'exercice de l'autorité absolue, incarnée dans la personne du roi - combinaison de ses deux corps privé et public, dirait Ernst Kantorowicz -, a cédé place à la mise en œuvre d'une responsabilité limitée, atomisée entre les individus.

De même, le discours *du* pouvoir n'émane plus d'une source unique, parole souveraine sortie de la bouche d'or de la vérité ou de la bouche d'ombre du mensonge. Il s'agit désormais d'un discours *de* pouvoir qui coule à travers une multitude de canaux, flot souterrain charriant le fait aussi bien que le contredit et surgissant au jour comme s'il sourdait de la société toute entière. Chacun peut donc, en conscience ou au contraire à son insu, prêter son concours à l'entreprise de pouvoir comme électeur, contribuable, adhérent, sociétaire, consommateur, lecteur de journaux, téléspectateur, sondé ou simple colporteur d'opinions. Les insignes royaux sont tombés en même temps que les effigies et l'on en a partagé les fragments. Les individus détiennent des parcelles de responsabilité fort inégales, mais bien réelles. Alors quel masque de théâtre accrocher à ces figures anonymes, identiques aux nôtres ?

Les agents entament à peine leur émancipation d'un devenir individuel établi et d'un destin collectif déterminé. Quel espace peuvent-ils conquérir dans un ensemble où ils restent dépendants les uns des autres ? Comment peuvent-ils faire acte de subjectivité, c'est à dire inscrire un sens propre dans ce monde dont le cours les emporte ? Ce sont les questions que le théâtre, entre autres modes d'expression, porte dans la cité. Sa particularité d'art public incarné lui permet de mettre en rapport les doutes intimes et les interrogations collectives. En d'autres termes et pour paraphraser Jean Duvignaud, il prête des visages familiers aux ombres collectives.

Or le problème de la cité d'aujourd'hui ne consiste plus seulement à comprendre le monarque par le truchement de l'interprétation, ni même à contrôler le pouvoir par le bais de sa représentation, mais à s'impliquer dans l'exercice de la responsabilité. Avec quels moyens ? Tous ceux que le théâtre sait offrir, de la projection à la distanciation. La sécurité accordée par l'Etat central (ou son substitut le parti unique), qui avait elle-même supplanté la protection des hommes providentiels, a perdu en cohérence ce qu'elle avait auparavant gagné en étendue. Il est bien sûr possible de mener sur les plateaux un travail de deuil pour compenser la perte de cette sorte de paternité. Le chœur y a toujours son rôle à l'adresse des foules. Mais une mission plus ample du théâtre voudrait qu'il aide chaque spectateur à faire de la mobilité du sentiment et de l'agilité du raisonnement des instruments pour s'emparer d'une part de pouvoir. Rapporté aux dimensions de la scène, il n'y a pas de levier trop petit pour ébranler l'ordre des choses.

Intérêt public et passions privées

Cependant la crise de la représentation frappe dans les deux sens du terme. La politique n'est pas plus confinée dans l'enceinte du parlement qu'elle ne fut enfermée

à la Cour. Elle vit aussi dans les syndicats et les associations, les entreprises et les établissements, les administrations et les mouvements sociaux, partout où il faut dégager l'intérêt général de la mêlée des intérêts particuliers. D'une part comme on l'a vu, l'autorité relève moins d'un monopole solitaire que d'une chaîne de délégations successives ou d'un réseau de participations croisées. D'autre part les contre-pouvoirs influent en permanence sur les décisions publiques. Tout-puissant dans les textes, le président de la République doit en pratique composer avec la majorité de l'Assemblée nationale et le premier ministre responsable devant celle-ci. Le député est l'obligé de ses électeurs mais aussi des militants qui lui ont accordé l'investiture. Le maire a barre sur sa commune tant qu'il parvient à y attirer des investisseurs. Le ministre écoute les experts et observe les sondages. Le gouvernement se montre soumis aux décisions européennes, tandis que les instances internationales doivent tenir compte des aléas des marchés.

A force d'exercer des pouvoirs partiels, les titulaires de mandats politiques sont en droit de s'estimer, à l'instar de Georgina Dufoix plaidant son impuissance dans l'affaire du sang contaminé, responsables mais pas coupables. D'ailleurs ils ont tendance à adopter un ton nouveau, d'une modestie déconcertante, préférant voir leurs capacités sous-estimées que leurs torts majorés par la presse et l'opinion.

La difficile liaison à laquelle ils ont la charge de procéder, entre le constat des intérêts privés et la définition d'un intérêt général, les simples citoyens doivent l'effectuer eux aussi, ne serait-ce que pour mettre en accord leurs attentes et leurs actions, leurs pensées et leurs discours, leur exigences et leurs votes. Si la lutte politique se conçoit ainsi, comme une confrontation des paroles aux actes à tous les niveaux de responsabilité sociale, alors on devine ce que la représentation théâtrale est susceptible de lui apporter. Toutes deux mettent en jeu des conflits d'ordre intime (agitant des passions) et d'ordre social (heurtant des positions). Dans la convention d'un espace donné qui, même dans le cas des interventions de rue, ne saurait être confondu avec l'extension de la cité, le théâtre concentre les nombreuses difficultés mais aussi les mille possibilités de transit d'un pôle à l'autre, entre la sphère privée et la sphère publique, et retour. Enfin entre les personnages qui donnent figures à ces conflits et les acteurs qui les incarnent, la mise en scène instaure un seuil de passage supplémentaire.

Spectateurs ou coréalisateurs

Quant aux spectateurs, ils se sentent dorénavant trop divisés (entre eux et en eux) pour croire à l'affrontement d'archétypes. Au théâtre, tout conflit qui n'ouvre pas une faille intérieure procède à leurs yeux de la parade, de l'image d'Épinal. Sachant la mobilité des repères qui caractérise la société actuelle, comment donc camper l'état du monde sur des planches ? La figuration directe n'est plus suffisante, dès lors que nul n'ignore plus que la nature n'a d'image qu'à travers une culture. Le réel se présente partout comme une construction, un agencement de perceptions, de raisons et de croyances. Sous l'empire des médias, il se confond souvent avec ses reflets. Il manque donc un rapport d'évidence au monde ou à ses puissances qui permettrait d'opérer le dévoilement du pouvoir et de révéler une vérité nue.

C'est pourquoi tant de spectacles contemporains choisissent d'accentuer la sensation de désordre et d'égarement, en explorant un récit décomposé ou un langage désagrégé. Dans l'esprit des metteurs en scène ou des collectifs qui le pratiquent, cet art de la déstructuration n'est pas moins politique qu'un théâtre d'exposition qui essaye d'analyser l'injustice sociale à l'aide d'instruments prêts à livrer aux citoyens. Et les défenseurs de cette approche s'estiment aussi efficaces que les partisans d'un théâtre d'intervention qui invite le public à devenir acteur de sa propre vie. L'essentiel est d'éveiller chez le spectateur des sensations et des réflexions - jamais l'un sans l'autre - qui provoquent la mise en branle de son jugement. Le travail du texte, du corps, de l'espace, de la lumière et du temps qui se mène en scène l'encourage à soumettre sa perception immédiate aux arbitrages de sa pensée. Il prend conscience de son rôle dans le déploiement de la représentation. Ce qui advient alors dans le domaine esthétique ne continue pas nécessairement dans le domaine politique : les pouvoirs du théâtre s'arrêtent aux portes de la salle, aux pourtours de l'assemblée. Mais qui aura goûté le plaisir éphémère de s'éprouver en coréalisateur d'un spectacle aimera peut-être à se considérer, ne serait-ce que de façon fugitive, coresponsable des affaires collectives.

Avant, pendant, après la représentation

Peu importe à cet égard que le travail suive mot à mot une pièce du répertoire ou qu'il découle d'une écriture scénique inédite, qu'il mobilise l'équipe d'un centre dramatique national ou qu'il repose sur des improvisations d'amateurs. Aucune forme n'est *a priori* politique ou apolitique, pas plus qu'elle n'est d'emblée triviale ou poétique. Ce qui lui donne sa force dans la communauté de regards et d'écoutes qui l'accueille, c'est que cette forme soit assez maîtrisée pour dialoguer avec les intentions de l'œuvre. Il suffit qu'elle les contienne sans jamais les étouffer, qu'elle les serve sans jamais abandonner son étrange spécificité ; bref, et c'est déjà très difficile, que sans creuser ces béances où la certitude et l'ennui installent leur triste ménage, elle laisse de la marge à la fonction critique du public, qu'elle ménage des espaces au mouvement du jugement.

Un théâtre (c'est à dire une troupe, une institution dramatique, un auteur-interprète isolé, un metteur en scène et sa compagnie, un collectif de création, un atelier, etc.) vit en conscience son rapport à la politique si à force de travail il parvient à établir cette articulation délicate entre des moyens expressifs et un principe d'interpellation. Le texte choisi et le style adopté - ou, si l'on préfère, les formes et l'enjeu de la représentation - entretiennent un rapport crucial. Mais cet impératif d'adéquation ne s'applique pas seulement à la surface du plateau et au temps du spectacle. Son caractère public, le théâtre le tire aussi de son processus collectif d'élaboration, de son mode de production subventionné, de sa place dans la commune, de sa vocation à mêler les groupes sociaux et à croiser les paroles. Aussi la manière de présenter un dossier auprès des administrations culturelles, d'interpréter une convention signée avec les tutelles, de diriger une compagnie, de gérer une maison, d'informer les spectateurs, de collaborer avec la profession, tout cela modèle

un style d'exercice de la responsabilité dont il est rare que l'influence ne puisse se déceler dans l'univers artistique d'un metteur en scène.

Des actes aux œuvres

Pour partager cette conviction sur les exigences du métier et pas mal d'idées générales sur les urgences sociales, il n'en reste pas moins que les gens de théâtre optent aujourd'hui pour des modalités d'intervention très différentes face aux échéances de la vie publique. La question principale qui leur reste posée depuis *Les Perses* d'Eschyle et surtout *Les Troyennes* d'Euripide pourrait s'énoncer ainsi. Puisque l'histoire appartient aux vainqueurs, comment figurer du côté des vaincus ? Aucune réponse à elle seule ne saurait synthétiser le devoir d'engagement dans un mouvement et le besoin de recul vis-à-vis de l'événement.

Par exemple la guerre dans l'ex-Yougoslavie a induit des attitudes très diverses parmi les artistes réprouvant la terreur nationaliste. Faisons silence sur les rares personnes qui, à la façon de Peter Handke, ont employé leur talent à plaindre l'agresseur. Laissons tranquilles ceux, nettement plus nombreux, dont la dignité ne se serait pas accommodée d'une immixtion dans les complexes affaires des Balkans, avec leurs troubles rumeurs et leurs fureurs supposées ataviques. Respectons enfin, sous réserve d'inventaire, le choix de celles et ceux pour qui le poète ne résiste à la barbarie qu'en défendant l'indépendance de son art, y compris contre les gentils sergents qui voudraient l'enrôler dans une bonne cause. Sans doute prennent-ils l'autonomie de l'art pour l'autarcie de l'artiste, mais c'est un procès qu'on n'intentera pas ici. Dans l'ensemble, en France, les milieux du théâtre et de la danse ont soutenu la mobilisation contre la "purification ethnique", quand ils ne l'ont pas menée.

On l'a d'abord vérifié sur le plan des actes politiques. Beaucoup d'hommes et de femmes de théâtre ont adhéré au projet de déclarer Sarajevo capitale culturelle de l'Europe, lancé en Avignon à l'été 1993, avec l'appui du directeur du festival. Durant les deux années suivantes, certains se sont efforcés de transformer les théâtres en lieux d'action et de réflexion, en marge de la programmation normale. Avec des intellectuels et des militants, quelques-uns se sont investis sur la véritable scène politique, pour la campagne des élections européennes de juin 1994. Puis en août 1995, après les massacres de Zepa et de Srebrenica, un petit nombre d'entre eux a décidé d'entamer une grève de la faim qui a pesé sur la conduite du gouvernement français, dans la mesure où des députés, des ministres et des conseillers présidentiels ont dû se rendre à la Cartoucherie de Vincennes pour entendre leurs raisons.

On a pu le voir enfin du point de vue des œuvres artistiques. D'aucuns, tel Matthias Langhoff, de sa belle version du *Richard III* de Shakespeare à une adaptation moins inspirée d'Euripide (*Femmes de Troie*), ont évoqué les crimes du pouvoir et le fracas des armes en puisant dans les ressources du répertoire. D'autres se sont saisis, pour les adapter, de textes anciens ou récents de la littérature balkanique, notamment le puissant roman de Vidosav Stevanovic, *La Neige et les chiens*, où la haine et la douleur tiennent les premiers rôles. Des auteurs comme Enzo Cormann dans *Diktat* - l'Adel Hakim d'*Exécuteur 14*, davantage inspiré par la guerre civile libanaise, avait parcouru aussi cette voie - ont employé une écriture théâtrale spécifique pour sonder

le conflit en son cœur. François Tanguy et la troupe du Radeau sont sans doute ceux chez qui la conscience de la crise ont le plus affecté le théâtre, son espace, sa temporalité, sa langue. *Choral* et la *Bataille du Tagliamento*, spectacles conçus en parallèle d'une intense action militante et joués jusqu'à Sarajevo, ont été portés par une extrême attention des comédiens et des spectateurs à l'égard des mots et des gestes par lesquels la mémoire s'active ou se fige, le réel s'élucide ou s'opacifie. Le critique y scruterait en vain la citation directe d'une actualité tragique. A l'inverse, Olivier Py dédie à la mémoire des victimes de Srebrenica la pièce qu'il prépare pour l'automne 1998 : mais le *requiem* obéit à d'autres codes que le témoignage ou la plaidoirie, qui sont ceux de la prière et du poème.

La morale dans un fauteuil

A supposer donc que les tenants d'un théâtre contemporain s'entendent sur les résolutions à prendre dans une situation politique concrète, un large éventail de formes artistiques leur resteraient accessibles pour convoquer un monde éperdu, qui fuit les beaux ordonnancements des perspectives classiques. La liberté d'expression est au programme. En revanche aucun choix formel n'est indifférent. La rigueur dans le travail du style est la condition première de cette autorité nouvelle que le metteur en scène prétend conférer au spectateur, l'indice visible de cette responsabilité qu'il l'appelle à assumer dans sa vie civique et qu'il endosse lui-même dans son comportement professionnel. Pour permettre à chacun d'exercer sa subjectivité, et ce quel que soit le poids des contraintes objectives, il faut accepter la fraction de responsabilité qui nous échoit comme un entier. Autrement dit, pour le moraliste en fauteuil, si l'éclectisme a droit de cité, le relativisme doit être combattu comme un défaut de jugement.

Emmanuel Wallon

N.B. : Ce texte fait suite à une intervention dans le cadre d'un stage AFDAS lors du festival "Opening nights" à *Aix-en-Provence*, le 12 mai 1998, sur le thème : "Quelles formes pour un théâtre politique aujourd'hui ?"