Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

« Politique »

Diane Scott

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1484>

DOI : 10.4000/agon.1484

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Diane Scott, « « Politique » », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 19 janvier 2011, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1484> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1484>

Association Agôn et les auteurs des articles

« Politique »

Diane Scott

La modernité a correspondu à un formidable déplacement : la prise en charge de la politique par l'art, ce qui serait là une possible et paradoxale définition d'une des définitions du mot culture -la *doxa* énoncerait plutôt l'inverse-, que la culture serait la prise en charge de l'art par la politique. Forme culturelle et élargie du constat : le rabat généralisé d'enjeux et le basculement d'horizons d'attentes traditionnellement attribués de la politique au domaine culturel. Forme artistique et décanter du constat : l'utopie est dans la forme, comme Ernst Bloch le théorise par exemple¹. Interroger aujourd'hui le théâtre sur son rapport à l'utopie, c'est emporter une somme de questions qui gravitent autour du *signifiant* « politique » - c'est-à-dire non pas autour de la *thématique* politique (le traitement des faits sociaux par le théâtre, question qu'on dira d'histoire littéraire), ni autour de l'*histoire* politique (le théâtre comme objet de la politique et comme projet politique, question d'histoire (de la modernité) et conséquemment de philosophie), non plus autour de la *catégorie* politique (comment l'art est construit comme fait social, question de sociologie) mais bien autour du devenir du mot politique dans l'organisation du regard sur le théâtre et dans le champ théâtral (question d'anthropologie historique, mais c'est une hypothèse). Si tant est qu'« utopie » est en effet aujourd'hui le nom de code des projets de transformation sociale, en une acception finalement un peu diluée au regard de son sens originel (de hors lieu), ce qui n'est ni un dommage ni une bonne nouvelle, c'est un symptôme d'un certain état de l'économie de la pensée du politique². Et l'on verra que le théâtre est, sinon un outil, du moins un indicateur pertinent en la matière, parce que, dans ses coordonnées modernes, il entretient un lien consubstantiel avec le politique.

Le texte ci-dessous est la forme provisoire du chapitre d'un livre en cours d'écriture en collaboration avec Michel Simonot, sociologue et homme de théâtre, qui se veut une analyse de la langue actuelle de la culture.

L'art est politique, axiome des temps post-idéologiques

« Politique » est peut-être le signifiant qui a le plus accompagné le mot « théâtre » depuis dix ans. Le caractère « politique » du théâtre est aujourd'hui l'obsession de son discours. Intensification de l'usage au prorata probablement de l'affaiblissement de sa valence militante ou de son effectivité collective critique. Usage où se concassent plusieurs acceptions : sera

---

¹ Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, trad. A.-M. Lang et C. Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977.

² J'emprunte l'expression « nom de code » pour parler de l'utopie à Fredric Jameson (« le langage même de l'utopie, généralement reconnu comme le nom de code de la transformation systémique de la société contemporaine » (*Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Beaux-Arts de Paris, 2007), façon d'indiquer l'une des pensées les plus fortes actuellement sur la question utopique.

politique ce qui est engagé, ce dont la fabrication fera œuvre sociale, ce qui clivera le public, ce qui le réunira, ce qui pose des questions qui touchent à la politique, ce qui s'adresse à ce qu'il y a de collectif en chacun, ce qui affirme paradoxalement l'autonomie de l'art et renvoie sinon rappelle la politique à sa tâche inentamée. Autant de sens à l'œuvre, bien que différents et parfois contradictoires. L'essentiel est de pouvoir prétendre à l'étiquette légitimante, à l'appellation d'origine contrôlée et je ne m'exclus pas, en tant que metteur en scène, de cette dynamique. Se retrouvent ainsi sous l'égide revendiquée du même terme les théâtres, si différents soient-ils, d'Ariane Mnouchkine, de Sylvain Creuzevault, de David Bobée et Ronan Chéneau, de Mohamed Rouabhi, d'Alain Françon mode Bond, d'Alain Françon mode Feydeau, etc. Du travail social de la compagnie Sîn dans le quartier ségrégué du Petit Bard à Montpellier aux recherches formelles et proprement méta-physiques de Claude Régy, tout le théâtre est aujourd'hui politique. A ce régime, le premier Müller des pièces de production et le Müller plus tardif de l'écriture crypto-dissidente seraient taxés de « politique » dans le même geste, sans s'embarrasser de plus de rigueur. Même le discours qui accompagne la remarquable mais peu remarquée promotion du boulevard ces dernières années produit son lot d'arguments à caractère politisant (sur le mode systématique du « Feydeau est autre chose que ce qu'on croit »³). Il vaudrait peut-être mieux se pencher sur ce qui échappe ou n'ose prétendre au qualificatif « politique », mais en est-il dans le théâtre public⁴ ? Et si finalement la somme des prétentions politiques du théâtre ne dessinaient jamais que la topographie du théâtre public, peut-être n'en tiendrions-nous pas moins l'enjeu de notre question. Que peut bien signifier le mot politique ou la mobilisation du champ lexical qu'on y entend – subversif, critique, etc. – dans un usage si extensif, si flou, où l'effet qu'il fait prime en permanence sur le sens qu'il a ?

Une autre façon d'aborder ma question serait de prendre la mesure du profond souci des artistes à vouloir repenser la politique, souci qui s'exprime par exemple dans la fréquence sinon l'obsession de la question léninienne du « Que faire ? »⁵. Après avoir été un manifeste de Jean-Luc Godard en 1970, elle est incroyablement réactivée cette année : sous-titre d'un spectacle à partir de *La mère de Gorki* (*Chez les nôtres*, Moukden théâtre, 2009) ; titre du troisième opus de la *successful* collaboration de Benoît Lambert et Jean-Charles Massera, produit par le Théâtre Dijon-Bourgogne et le Théâtre de la Colline (*Que faire ? (le retour)*, 2011) ; nom du spectacle de la compagnie belge le Groupov pour le festival de Liège 2011 ; nom du cycle de programmation organisé par la plateforme curatoriale *Le peuple qui manque*, relayé par plusieurs structures franciliennes (« Que faire ? art / film / politique », décembre

---

³ Je renvoie, pour un millième exemple, comique à force d'être rebattu, irritant à force d'être signifiant d'autre chose que ce qu'il prétend, à l'argumentaire « le boulevard est un genre noble et politique », au sujet de *Un fil à la patte*, G. Feydeau, J. Deschamps, Comédie française, « La grande table », France Culture, 21 décembre 2010.

⁴ J'entends par théâtre public le projet politique qui pose le théâtre comme un des lieux privilégiés de construction symbolique de la Nation. Le théâtre est conçu, à partir de la Révolution française, comme un lieu privilégié du politique, une des scènes propitiatoires du Peuple. L'expression « théâtre du peuple » est donnée par le Comité de Salut Public de la Convention le 20 ventôse de l'an II (10 mars 1794) et les deux siècles qui suivront seront pour le théâtre, en partie, ceux de l'aventure de ce programme de « théâtre populaire », des « théâtres du peuple » de la fin du XIX^e siècle à la décentralisation de la seconde moitié du XX^e siècle. Il est à ce titre est un des noyaux historiques du concept de culture, puisque théâtre public et culture sont enchâssés dans la même perspective historique qui pose que art et savoir sont outils d'émancipation. C'est cette séquence du « Théâtre du Peuple », que la Révolution ouvre, qui constitue le cycle spécifique qui est le nôtre toujours aujourd'hui. J'entends donc ici théâtre public comme ce projet historiquement identifiable qui a donné, en effet par la suite, la réalité institutionnelle attachée à ces termes. Je renvoie notamment à *Carnet critique*, L'Harmattan, p. 19-20.

⁵ Traité politique publié en 1902 ayant pour objet l'examen des stratégies révolutionnaires. Lénine reprend lui-même le titre d'un roman de Nikolaï Tchernychevsky, écrit en 1862, et qui aurait eu une portée politique importante.

2010). De la même manière la question déclinée fait-elle la Une de la revue *Cassandra* à l'automne 2010 : « Agir oui, mais comment ? ». On ne peut qu'être frappé par le parallélisme entre l'affirmation péremptoire, dans le discours et la pratique politiques, d'une ère dite de pragmatisme et d'an-idéologie, où règne le principe du « il faut ce qu'il faut » et de l'obsession concomitante dans le champ culturel de cette question du « que faire ? », répétée avec autant d'insistance que d'hébétéude. On ne peut réfléchir à cette obsession politique de la culture – dont notre question des rapports théâtre-utopie est une des expressions - sans la mettre en regard avec son exacte et symétrique inverse politique, l'absolue fin de non-recevoir de la politique de ses propres enjeux, martelée jusqu'à plus soif par le personnel politique de l'Europe libérale depuis les années 1980. On doit prendre, à l'occasion de cette question, la mesure de ce formidable déplacement des enjeux politiques *sur* la culture. Peut-être ce fait, cette médaille aux deux visages - d'une politique hermétiquement close à toute « utopie », fondée sur le refus de la question du « que faire ? », désormais étouffée – le XXème siècle a été le temps de cette question, il s'achève sur sa clôture – et d'une culture obnubilée par l'agir politique, tournant compulsivement autour de la nécessité de la poser, quitte à en être dupe à son tour – est-elle la vignette clinique de l'époque. Difficile en effet de ne pas y voir une figure manifeste de retour du refoulé politique, qui, surgissant sans cesse comme un symptôme dans le champ de la culture, déploie ses envahissants effets ... (On entendra donc « politique », dans le titre « l'art est politique », comme substantif et non comme adjectif.)

Hégémonie du mot, anesthésie de la chose

Pourtant qu'est-ce à dire ? En quoi un spectacle dénonçant le caractère autoritaire et conservateur du régime des Talibans en Afghanistan (*Le dernier caravansérail (Odyssées)*, Théâtre du soleil, 2002) devant une assemblée de démocrates libéraux comme l'est assurément le public de la Cartoucherie, et le public du théâtre à la fin XXème siècle en Europe de l'Ouest en général, est-il « politique » ? (Et le plus ou moins grand flou qui entoure le mot de « démocratie » n'est pas une objection en l'espèce, au contraire, il participe de cet effet de communion à partir de signifiants repoussoirs au regard desquels l'attachement à la « démocratie » se définit confusément et en creux.) En quoi un spectacle expliquant que le capitalisme c'est pas bien, devant un public de gauche ou d'extrême gauche dans des antichambres de l'institution en banlieue parisienne (*Chez les nôtres*, L'échangeur, Bagnolet, 2010) est-il un spectacle « critique »⁶ ? N'est-ce pas faire un usage émoussé du mot de politique que de l'appliquer à la série des *We are la France*, *We are l'Europe* (J.-C. Masséra, B. Lambert) qui est surtout politique par son sujet ? Müller dénonce pareillement la facilité de ces spectacles sur le stalinisme dans la RFA des années 1970, qui brossent le public dans le sens du poil en se poussant du col quant à leur mission sociale. Sauf à entendre alors par « politique » la consolidation du groupe autour de son plus petit dénominateur commun (une vague idée de la démocratie, quelque bouc-émissaire médiatique, quelques anti-signifiants maîtres), force est de constater que le mot de politique ici ne renvoie à rien, sinon à l'illusion d'une valence collective à l'acte théâtral. Et en fait c'est déjà trop dire : certes les spectacles ont une valeur politique en ce qu'ils réunissent concrètement et produisent un objet public ; mais dans les termes qu'ils se fantasment – action transformatrice sur la société en termes de prise de conscience, jusqu'à sa forme caricaturale et paradigmatique du *scandale* – le mot n'a plus lieu d'être employé.

(Il faudrait développer ici les raisons liées à la prévalence du fantasme d'efficacité politique - après tout, le théâtre pourrait être investi d'autres imaginaires, et d'autres types

---

⁶ Jean-Pierre Thibaudat, *Rue89* : « Le projet, radical et politique, met à mal les codes habituels de la représentation théâtrale. [...] Bref du théâtre critique. »

d'espaces et de sociabilités, supporter cette attente... Le sport organise probablement à sa manière quelque chose de cet ordre - , liées en grande partie au devenir du théâtre à un moment de la modernité politique, lorsque la Révolution française s'est emparée de ce lieu comme lieu du Peuple, à mon sens en rupture par rapport aux modèles théoriques de l'espace public que les Lumières proposaient, et qu'à partir de la fin du XVIIIème s'est développé ce projet de « théâtre du peuple », « théâtre populaire », dont je pose l'hypothèse que notre époque actuelle est celle de la fermeture du cycle.⁷⁾

La comparaison avec le théâtre du XIXème siècle est étonnante. Elle révèle une situation à l'envers de la nôtre. Prenons deux exemples, la figure de Robert Macaire et une récente reprise d'un spectacle phare du *Tanzteater* de Pina Bausch.

Robert Macaire est un personnage de bandit présenté pour la première fois dans le drame *L'auberge des Adrets* en 1823 et incarné par le très populaire Frédéric Lemaître, repris tout au long des années 1830. D'abord voyou de grands chemins, il se transforme dans les pièces ultérieures et devient une sorte de brigand parvenu en qui les spectateurs ont vu une critique de la bourgeoisie au pouvoir sous la Monarchie de Juillet. Frédéric Lemaître se serait même déguisé un soir en Louis-Philippe, avant l'intervention de la police... En 1835, la censure est rétablie et la pièce interdite, sur ordre de Thiers, ministre de l'Intérieur⁸. Hypothèse : la grande popularité du personnage de Macaire tenait pour partie, sinon essentiellement, à sa capacité à stimuler libidinalement une opposition au régime.

Autre exemple scénique en contrepoint : *Nelken*, spectacle de Pina Bausch repris par sa troupe en 2010 dans le cadre de la Biennale de la Danse à l'Opéra de Lyon (15 septembre 2010), où des chouchous roses se vendent à l'entrée en hommage à Pina Bausch, décédée en 2009. Autre forme de grande popularité *mutatis mutandis*. Deux scènes ce soir-là sont intéressantes. Dominique Mercy conduit une séquence⁹, où il accomplit une série des figures de style de la danse classique et où il provoque le public en lui criant « c'est ça que vous voulez, hein ! », dénonçant ainsi les attentes « académiques » des spectateurs. Ce soir-là, à chaque « saut en l'air » ou à chaque « grand jeté », les gens applaudissent et s'esbaudissent. Une autre séquence, récurrente tout au long du spectacle, est celle de policiers qui viennent demander leurs papiers aux danseurs et les danseurs d'être pris de court, etc. Nous sommes, ce soir-là, à ce moment-là en France, en plein scandale des Roms : Nicolas Sarkozy a dit la veille du spectacle à la secrétaire européenne qui dénonçait la politique d'expulsion des Roms, que le Luxembourg n'avait qu'à les accueillir, sous-entendant de façon abjecte qu'aucun Etat ne veut des Roms « chez soi ». Au bout d'une répétition, à chaque fois qu'un des policiers vient demander ses papiers à un danseur, comme dans le cadre d'un sympathique comique de répétition, les gens rient. Sous la Monarchie de Juillet, quand on représentait les histoires de Robert Macaire bandit devenu puissant, il ne faisait de doute pour personne qu'il s'agissait d'une attaque contre la nouvelle classe politique parvenue au pouvoir, et peut-être les gens riaient-ils aussi, mais s'agissait-il de la même nature de rires ? Peut-on supposer un rire qui relaye l'agressivité et la prolonge, et un rire qui la neutralise ? Aujourd'hui les adresses directes, explicitement chargées de sens politique, que ce soit le mépris de l'académisme artistique ou la dénonciation du caractère policier des Etats-Nations modernes, semblent amorties, neutralisées par une réception molle, faible, consensuelle. Le meilleur symbole de cet usage à la fois en surchauffe et totalement désamorcé du référent politique est

---

⁷ Je renvoie, faute d'avoir la place de développer cela ici, à Diane Scott, *Carnet critique*, Avignon 2009, L'Harmattan, p. 36 et suiv.

⁸ *Le théâtre français du XIXème*, sous la direction de Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, L'avant-scène théâtre, 2008

⁹ La séquence est fameuse parce qu'elle a été filmée et reprise dans différents hommages à Pina Bausch. On la trouve sur Internet.

le dessin en couverture de la plaquette de la saison 2009-2010 du Théâtre du Rond-Point à Paris, structure de théâtre municipal très proche du théâtre privé au moins dans sa programmation, où le directeur Jean-Michel Ribes est dessiné transportant sur son sac à dos une grenade en train d'être dégoupillée.

On posera donc provisoirement, après cette comparaison, que, contrairement à ce que le discours de communication laisse accroire, le caractère politique n'est pas un attribut propre à un objet donné, mais est fonction de coordonnées plus profondes liées non seulement à sa réception mais à la représentation du politique que se fait une société à une époque donnée. Fonction de la façon dont une société se représente elle-même dans l'Histoire. Comment qualifier ce phénomène particulier, qui serait la « politicité » ou la « politialité », la réactivité politique des périodes plus que des objets ? Comment identifier cet espace mental particulier qui correspond à la représentation qu'une société se fait d'elle-même comme fait politique et qui va conditionner le regard porté sur les objets qu'elle se propose à elle-même ? Importance donc variable de la réalité du politique pour les sujets collectifs.

Si l'on accepte de prendre ces deux exemples comme symboliques de quelque chose de leurs époques respectives, un second phénomène s'ajoute à notre premier constat, à l'emploi en surchauffe de la notion de politique, dans un usage finalement très idéologique, apparaîtrait de façon concomitante une sorte de tassement sinon de disparition de la réactivité politique, de cette dimension de la sensibilité collective au devenir de la forme commune, un effet de neutralisation politique dans les pratiques. Aujourd'hui, sous la Vème République, après plus d'un siècle de démocratie capitaliste, l'expérience même du politique s'est à ce point transformée que le recours, l'imagination même de l'interpellation critique, de la posture de contestation a disparu. Le marché neutralise absolument l'objet, état d'asepsie politique. Quoi qu'il advienne, la culture amuse, elle est définitivement le bouche-trou de l'aliénation. On n'attend pas d'un lubrifiant qu'il ait un avis sur quoi que ce soit. D'où, par effet de rattrapage ou de compensation, effet dont on aura montré qu'il était moins coupable que structurel, on ne compte plus les exemples d'une prise en charge par le théâtre du fantasme révolutionnaire, du rêve de produire un acte authentiquement politique (ainsi le théâtre du Grütli à Genève intitule-t-il sa saison 2010-2011 « Outrage » ; Gwenaël Morin organise près du Théâtre de la Bastille à Paris, où il est programmé, l'événement « Scandale »¹⁰, la compagnie de Hédi Tillette de Clermont-Tonnerre se nomme « Théâtre Irruptionnel ». Jusqu'au caricatural titre des saisons du Théâtre du Rond-Point, « Rires de Résistance »¹¹.) Surchauffe du mot, anesthésie de la chose, donc.

L'art critique n'existe pas

L'art critique n'existe pas ; ce n'est pas affirmer là, *a contrario* de Deleuze, que l'art ne serait pas l'endroit de fabrication de formes *résistantes* à leur époque. « *Alors on pourrait dire, alors moins bien, du point de vue qui nous occupe, ben oui, l'art c'est ce qui résiste, c'est ce qui résiste et c'est être non pas la seule chose qui résiste, mais c'est ce qui résiste. D'où le rapport, le rapport si étroit entre l'acte de résistance et l'art, et l'œuvre d'art.* »¹². Le préjudice étant de croire que cette résistance est un choix délibéré, une voie artistique

---

¹⁰ « Scandale ! C'est le premier festival Bastille Quartier Libre. Gwenaël Morin appelle à prendre d'assaut la rue de la Roquette ! Rejoignez-nous le samedi 9 et le dimanche 10 octobre de 10h à 18h au Théâtre de la Bastille. », disait le mail de communication du théâtre (2010).

¹¹ Il faudrait dire probablement combien cette notion ici galvaudée de « résistance » prend appui sur un désir réel de politique, sur des formes de souffrance.

¹² Deleuze, G., « *Qu'est-ce que l'acte de création ?* », Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987.

optionnelle. On produirait du théâtre critique « si l'on veut », si on en a la conscience, la volonté, le courage. Il me semble que l'obsession à produire du théâtre critique aujourd'hui est entièrement prise dans cette confusion, croire que cette résistance intrinsèque de l'art est le produit d'une volonté délibérée. Deux illusions s'y superposent, d'abord que l'art serait un fait de volonté (j'entends ici art non pas comme champ d'activité mais comme qualité, nature d'objet), ensuite que l'irréductibilité d'un objet à ses déterminations est un attribut optionnel de l'objet d'art (on choisirait d'être à l'écoute du monde autour de soi, faute de quoi on produirait des choses flottantes, hors-sol, « tour d'ivoire », sans rapport avec le substrat social. D'où des discours de metteurs en scène qui entendent se mettre « à l'écoute du terrain », de la société, du « territoire ». Forme théâtrale finalement d'une représentation sociale de l'individualisme méthodologique qui pose que les individus préexistent au tout social.).

J'ai conscience ici de convoquer des notions, celle d'art en particulier, que l'histoire spécifique du théâtre public et de la décentralisation, a éloigné du discours commun sur le théâtre. L'argumentaire de l'art n'a pas cours dans le théâtre public¹³, remplacé qu'il est par l'argumentaire du politique. Pourtant il faut poser les termes du débat jusqu'au bout, quitte à constater que l'art, en effet, n'est plus un paradigme pertinent en matière de théâtre et que la geste du théâtre moderne a abouti à cette anomalie historique, ou ce monstre, d'un art phobique à lui-même. Qu'autrement dit le devenir culturel du théâtre aurait sonné le glas du théâtre comme art. C'est possible, et c'est ce risque qu'il faut prendre.

D'où cette erreur qui consiste à penser que la dimension critique est un attribut de l'objet, qu'il y aurait des objets qui activeraient une dimension politique subversive, une valence critique comme une petite capsule de poison, invisible mais agissante à l'insu de son benêt de spectateur, et d'autres qui, en revanche, n'auraient rien de cette plus-value décisive. Que les tableaux de Georg Grosz seraient critiques, alors que la *jeune fille avec fourrure* du Titien, pas du tout. Que Aristophane oui, que Bach non. Que Sophocle NECESSAIREMENT. Que Blanchot pas trop. Que Molière oui-oui, que Villon sûrement, que Madonna bof-quoique, que Hölderlin heu. Et Tiepolo ? Jeff Koons à Versailles ? Jeff Koons ailleurs ? Et *Avatar*, n'est-ce pas une grande dénonciation de la guerre en Irak et de toutes les guerres impérialistes américaines ? Et *OSS 117, Le Caire nid d'espions*, avec Jean Dujardin, une critique acerbe de la colonisation française ? Et Bukowski ? Les constructivistes russes ? Les défilés d'Alexander Mc Queen ? Marilyn Manson ? W.G. Sebald ? Un masque Tsogho au Gabon en 1900 ? Un masque Tsogho acheté par Georges Braque en 1905 ? Un masque Tsogho du Gabon dans le salon d'un colon français en 1886 ? Lady Gaga ? François Tanguy ? Bresson ? Celan ? J'arrête là : il apparaît peut-être à cette succession de noms trois choses : 1) que tout à coup le caractère plus ou moins potentiellement critique d'une œuvre est singulièrement secondaire dans certains cas et déplace complètement la question de savoir si « c'est politique ou pas », c'est-à-dire la mineure, la « dérisoirise » – c'est-à-dire que la valence politique ne saurait être l'alpha et l'oméga de la caractérisation ni de la légitimation artistique (ou peut-être les problématiques du théâtre au tournant de ce siècle construisent-elles un paradigme de l'art très spécifique, inapplicable à d'autres domaines ?) ; 2) que le « politique » d'une œuvre n'est pas un de ses attributs, mais caractérise la relation que l'on a à elle, c'est-à-dire, *in fine*,

---

¹³ « [L]es metteurs en scène ont durablement ressenti comme illégitime la justification de leur propre rôle au nom de l'art. (...) Dès lors, comme le montre la longue et complexe histoire de la décentralisation en France, ce sont les politiques publiques, nationales ou municipales, qui, par une nouvelle forme de mécénat et par la justification de l'activité au nom de la transmission au public, ont contribué à l'invention du métier de metteur en scène. », Lambert, Benoît, Matonti, Frédérique, « Un théâtre de contrebande », Sociétés et Représentations n°11, Février 2001, pp. 379-406, p. 380. (Peut-être serait-il plus juste de parler de structuration en France plutôt que d'invention, sauf à risquer de faire l'impasse sur des gens comme Antoine ou sur l'importance majeure des avant-gardes russes en la matière.) Je renvoie sur cette question à « Le théâtre est-il de l'art ? », Chroniques pour le Théâtre Gérard Philipe, janvier 2011 (voir le site du théâtre).

n'est qu'un symptôme du rapport qu'une époque donnée entretient au politique lui-même. Autrement dit, l'obsession contemporaine à attendre de lire du politique partout n'est finalement que le triste constat d'un effet de disparition, comme quand un amoureux voit la silhouette de sa bien-aimée à tous les coins de rue parce qu'elle est partie ; 3) que par conséquent trouver politique une œuvre, c'est se l'approprier à l'appui de sa propre interprétation du monde ; c'est, dans un cas (situation moderne), une utilisation de l'œuvre comme discours, comme outil d'inscription collective dans le monde – oui, Robert Macaire a incarné l'opposition libérale à la Monarchie de Juillet et toute apparition de son personnage excitait le sentiment d'opposition au régime, c'est-à-dire le renforçait joyeusement ; dans un autre cas (situation postmoderne ou postcommuniste), c'est une plus-value culturelle légitimante sans effet autre que publicitaire aux signes intrinsèquement ambivalents – oui, Jean Dujardin incarne bien la tradition pétainiste française dans toute son abjection morale et sa vulgarité de comportement et Nicolas Sarkozy s'est certainement bien esclaffé devant le film. La mutation entre ces deux ères ne se suffit pas des qualificatifs de postmodernes ou de postcommunistes, sauf à les entendre comme partie d'un tout, et que l'on pourrait exprimer autrement : disparition des marges, « absorption de la population par la société » (Hannah Arendt), phénomène d'« incorporation » par la « culture dominante » des « cultures émergentes et résiduelles » (Raymond Williams¹⁴), jusqu'à ce que Pasolini identifie comme « génocide culturel » du sous-prolétariat romain par adoption des valeurs de la société de consommation bourgeoise¹⁵ : autant de façons de qualifier une transformation fondamentale du politique qui est déterminante et après laquelle on ne peut plus penser les conditions d'appellation du caractère politique des objets de la même façon, parce que les conditions de possibilité de l'écart aux valeurs, pratiques et discours dominants ont changé. Ici aussi, nous développerons plus avant.

Offensive du néo-vaudeville

Je finirai ces notes sur les ambiguïtés et les tensions qui traversent la notion si galvaudée de théâtre politique et d'art critique par l'indication de ce phénomène récent, paradoxe formidable du développement concomitant et parallèle : 1) d'une boulevardisation du théâtre public et 2) de sa revendication « au » politique, sauce dont on aura compris qu'elle est désormais *nécessaire*. Deux phénomènes se côtoient : la promotion du boulevard dans ses œuvres canoniques, la boulevardisation de pièces étrangères au genre, actualisées à la couleur du genre. Je propose la notion de néo-vaudeville pour parler de cette offensive de pièces surexcitées centrées sur les misères affectives et sexuelles du couple, activant en général les codes d'adresse du *one-man-show*, fût-ce pour des pièces du répertoire classique¹⁶. Ainsi monte-t-on Feydeau et Labiche à tour de bras dans les structures publiques aujourd'hui en expliquant que ces pièces ont des enjeux profondément politiques. Il ne s'agit pas ici d'incriminer des démarches individuelles ni de condamner *a priori* des textes ou un répertoire donnés, il s'agit de s'étonner d'une répétition et de se demander ce qu'elle recouvre. C'est

---

¹⁴ « Je suis en revanche certain que l'on peut dire de la société qui est apparue depuis la dernière guerre que, du fait des développements ayant affecté la dimension sociale du travail, des communications et de la décision, elle a progressivement étendu son emprise comme jamais auparavant dans la société capitaliste jusqu'à des domaines d'expérience, de pratiques et de significations auxquelles elle avait renoncé jusque là. », in « Base et superstructure dans la théorie culturelle marxiste », *Culture et matérialisme*, trad. de N. Calvé et E. Dobenesque, Les Prairies ordinaires, 2009.

¹⁵ Pasolini, Pier Paolo, *Lettres luthériennes*, Points, Editions du Seuil, 2000, notamment « « Mon *Accattone* à la télévision après le génocide », p.179 et suiv.

¹⁶ Je renvoie à Diane Scott, « Guitry ou l'inattendu de la réconciliation nationale », à paraître dans la revue *Cités*, 2011.

l'effet de redite qui devient signifiant et qui parle au-delà des intentions individuelles, pour notre séquence historique elle-même. Jean-Louis Martinelli met en scène *Les fiancés de Loche* de Feydeau en disant que c'est une dénonciation de la normalisation sociale (2009), Marie-José Malis monte un adultère bourgeois de Pirandello en disant que c'est une fable anthropologique sur le statut du vrai (*On ne sait comment*, 2011), Alain Françon reprend un Feydeau en expliquant qu'on y dissèque la mécanique sociale et qu'on y épingle la vie petite-bourgeoise (*L'Hôtel du libre échange*, 2007). Jean-Louis Benoît dans la plaquette de saison du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers où il présente *Un pied dans le crime* de Labiche, explique : « *On sait depuis longtemps que ce fils de marchand de sirop ne fut pas un simple amuseur. Labiche était cruel. La puissance de son génie d'observateur est unique. Comme Gogol, une seule chose l'inspira : la vie plate.* » Sans parler du parcours de certains jeunes metteurs en scène, passés de la défense et illustration de Pier Paolo Pasolini dans les scènes de la banlieue parisienne pauvre dans les années 2000 au néo-vaudeville au Théâtre du Rond Point dans les années 2010 (Arnaud Meunier, metteur en scène de *Affabulazione* et *Pylade*, de Pasolini, par exemple au Blanc-Mesnil en 2001-2003, aujourd'hui metteur en scène de *Le Problème*, de François Bégaudeau, coproduction publique-privée, où il est fatalement question des vicissitudes du couple, adultère etc. Les notes d'intention ne sauraient ne pas finir sur le nappage politisant de service : « *Dans une époque où un véritable retour à l'ordre moral s'opère un peu partout autour de nous, cette pièce m'a paru presque subversive dans ses insinuations et ses interstices.* » (Je crois qu'il faut prendre le temps de savourer ce « presque subversive »). Là encore, la bonne foi des metteurs en scène est certainement dépassée par les mutations structurelles du champ théâtral, et ce n'est pas minimiser le phénomène que d'énoncer cela, au contraire. Même jeu de déni dans la plaquette du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis pour *Toâ* de Sacha Guitry, même argumentaire sur le mode défensif-publicitaire : « *De Guitry, on ne retient souvent que les portes et les gifles qui claquent, les trahisons amoureuses et les trahisons misogynes, les répliques assassines agrémentées de paillettes et de bulles de champagne. Mais ce n'est pas tout... Thomas Jolly l'a découvert à la lecture de cette œuvre : Guitry, c'est surtout une langue (...).* » Résumons : Labiche c'est Gogol, Feydeau c'est Foucault, Pirandello Spinoza, on se demande ce qu'on a bien pu fabriquer depuis toutes ces années avec le reste, Shakespeare, Koltès, Müller, *tutti quanti*. Le théâtre privé est la vérité actuelle du théâtre public, à ceci près qu'on y ajoute le champ lexical du « politique », c'est-à-dire que la différence tient à un effet de signifiant, à un écart de discours. Pour le dire de façon brutale, le discours du politique est le masque en inflation d'un théâtre public en cours de privatisation, il en est l'écran de fumée.

Renversement complet de perspective par rapport au XIX^{ème} siècle où divertissement et politique ne faisaient qu'un : le public et la censure lisaient de toute évidence dans les mélodrames historiques des allusions à l'actualité politique contemporaine. Au début du XXI^{ème} siècle le discours de politisation du spectacle est là pour colmater la culpabilité du spectateur en mal de boulevard mais socio-politiquement habitué au théâtre public, qui lui fournit d'ailleurs du vaudeville à moindre coût (en 2010, le prix d'une place au Théâtre de la Madeleine pour *Nono* de Guitry, est de 15 à 42 euros, le prix d'une place au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis pour *Toâ* de Guitry, de 6 à 20 euros). C'est l'institution qui, cette fois, indique l'interprétation politisante apte à justifier du financement public, lubrifiant nécessaire au bon déroulement des choses. Jadis l'aspect politique du spectacle se faisait à l'insu et contre l'institution, aujourd'hui c'est l'institution qui justifie son travail en arguant d'un discours subversif sous-jacent. Preuve s'il en est que la subversion n'est plus *possible*. Quant à identifier là où du politique se trame – analyser certains écueils actuels n'invalide en effet pas la question – peut-être n'est-ce pas seulement botter en touche que de dire que cela se repèrera dans l'après-coup de son avènement. La forme de ce qui résiste s'invente probablement, c'est-à-dire que se fomentent des rapports inédits d'adresse en mesure de

décontenancer nos regards. Peut-être faut-il les chercher du côté des formes non majoritaires – mais peut-être est-ce là de nouveau une structure de jugement attachée au modernisme ? Des formes politiques de théâtre ne sont plus possibles dans les coordonnées anciennes d'une opposition frontale à un pouvoir donné comme extérieur. Quelles sont les formes en devenir de mise en tension du politique, aujourd'hui où cet espace collectif de représentation du politique n'a plus l'élasticité qu'il avait à l'époque moderne ?

Pour citer ce document

Diane Scott, «« Politique »», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Horizons politiques de la communauté, mis à jour le : 19/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1484>.