



Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

1 | Automne 2013
Des écritures et des plateaux

Scènes politiques

Pauline Chevalier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1064>

DOI : 10.4000/skenographie.1064

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 101-108

ISBN : 978-2-84867-475-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Pauline Chevalier, « Scènes politiques », *Sken&graphie* [En ligne], 1 | Automne 2013, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1064> ;

DOI : 10.4000/skenographie.1064

Presses universitaires de Franche-Comté

« SCÈNES POLITIQUES »

PAULINE CHEVALIER

À propos de :

- Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.
- Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.
- Noémie Villacèque, *Spectateurs de paroles ! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Marie-Christine Autant-Mathieu (éd.), *Créer ensemble. Points de vue sur les communités artistiques (fin du XIX^e – XX^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

En 2008 paraissait l'ouvrage de Jacques Rancière *Le Spectateur émancipé*, titre qui a depuis été abondamment repris dans une expression en partie vidée de son sens et dont Olivier Neveux remarquait en 2010 l'usage abondant, « paresseux et inoffensif ¹ ». Si ce dernier, auteur d'une histoire du théâtre militant en France ², s'est largement détaché de la lecture de Rancière

-
1. Olivier Neveux, « Politiques du spectateur », *La Revue des Livres et des Idées*, n° 15, janvier-février 2010. Voir également, plus récemment, le numéro 208 de la revue *Théâtre/Public* d'avril-juin 2013, « Penser le spectateur » qui accorde une large place à ces « politiques du spectateur ».
 2. Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

tout en s'y référant régulièrement, il examine désormais, dans un récent ouvrage³, les « politiques du spectateur », c'est-à-dire les « politiques d'émancipation » à l'œuvre dans le théâtre contemporain. Que fait le théâtre politique au spectateur ? Comment penser l'émancipation du spectateur à l'ère du postmodernisme et du néolibéralisme ?

Postmodernisme et évitement du politique

La place du théâtre politique à l'ère postmoderne est également un axe essentiel du travail de Bérénice Hamidi-Kim qui interroge de façon plus précise et historique la notion de théâtre politique dans l'ouvrage *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*. Examinant le théâtre politique au prisme de la crise du politique depuis la fin des années 1980, l'auteur défend une approche historicisée du théâtre politique, dont l'évolution dans les formes et les définitions est en partie liée à « la crise théorique, politique et institutionnelle, envisagée dans ses modes de gestion et dans ses répercussions en termes esthétiques comme en termes de justification du théâtre par les acteurs du monde théâtral ». L'auteur propose tout d'abord un examen du théâtre politique à l'aune du postmodernisme et définit une forme de théâtre postpolitique qui s'appuie sur « un pessimisme anthropologique et politique radical »⁴.

Cette première approche du théâtre politique par le « postpolitique » et le postmoderne assimile la crise de la représentation politique à la crise de la représentation esthétique. Ce « théâtre politique paradoxal » se caractérise selon l'auteur par des écritures scéniques « qui fragmentent les êtres et les sens, qui ne représentent plus mais présentent la violence, éprouvée par l'artiste en scène et, par empathie ou sympathie, par le spectateur » – en somme une esthétique misant sur le choc et la transgression, qu'analyse aussi Olivier Neveux. Celui-ci s'interroge cependant sur la viabilité de la transgression qui constitue à présent une doxa, celle de la « subversion », du « résistant », du « contestataire », participant d'une logique d'institutionnalisation de la critique politique devenue inoffensive. « Transgressions et perturbations contemporaines ne sont-elles pas ici encore, des procédures d'évitement de la politique ? À n'être articulées à aucune perspective

3. Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013

4. Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France*, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p. 69.

émancpatrice (et historique), n'échouent-elles pas, inéluctablement, à ébranler un monde qui parcellise tous les projets, dissémine et segmente, refuse tout horizon historique ? », demande Olivier Neveux.

Ce sont sans doute là les développements les plus intéressants de l'ouvrage de ce dernier – dont on regrette pourtant quelques flous théoriques (l'assimilation trop univoque du politique à l'émancipation, par exemple). Reprenant les thèses de Fredric Jameson, Olivier Neveux développe une lecture du théâtre postmoderne – qu'il assimile en partie au théâtre postdramatique théorisé par Lehmann – à l'aune du néolibéralisme⁵. Le postmodernisme en tant que « logique culturelle du capitalisme tardif » tend paradoxalement à neutraliser toute pensée politique contestatrice. Comme le montrent Olivier Neveux et Bérénice Hamidi-Kim, la pensée postmoderne a provoqué un aplanissement des oppositions et une érosion de toute forme de contestation, dans le champ politique comme dans le champ théâtral, un véritable « déminage des perspectives critiques » qui amène Olivier Neveux à qualifier ce théâtre postmoderne de « théâtre unidimensionnel », en référence à Marcuse. Bérénice Hamidi-Kim décrit également cette rupture du monde postmoderne avec « le cadre républicain de l'État nourricier » et « le principe marxiste de la lutte des classes » comme la disparition des « deux mamelles auxquelles s'abreuva le théâtre public français défini et légitimé en tant qu'art politique ».

De la « conscientisation » du spectateur dans le théâtre public

À ce théâtre unidimensionnel, Neveux oppose un « théâtre politique » – hérité des conceptions de Piscator, dans le sillage des mouvements socialistes et anarchistes – dont les résurgences contemporaines sont liées au regain des luttes sociales des années 1990. Ce théâtre se caractériserait, dans sa relation au spectateur, par la « conscientisation »⁶ et « vise à la mobilisation des spectateurs ». Est alors pensée la « recrudescence de thématiques sociales qui mettent en jeu des “exclus”, des “victimes” ». *Le Dernier Caravansérail*, *Requiem pour Sebrenica*, œuvres du « théâtre documentaire citoyen », sont ainsi décrites à la fois par Olivier Neveux et par Bérénice Hamidi-Kim. Cette dernière propose cependant une vision plus précise et nuancée de ces œuvres, qui participent selon elle du « théâtre politique œcuménique »,

5. À ce sujet, signalons le numéro de *Théâtre/Public* n° 207 intitulé « Théâtre et néolibéralisme », janvier-mars 2013.

6. Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, op.cit., p. 232.

d'un « théâtre d'art-service public » républicain, un des quatre grands axes de son propos. Olivier Neveux comme Bérénice Hamidi-Kim évoquent avec nuance, en citant Luc Boltanski et Hannah Arendt, les difficultés d'un tel théâtre basé sur une « politique de la pitié » dont l'engagement direct se fait d'ailleurs souvent en marge des productions théâtrales.

Alors que l'ouvrage d'Olivier Neveux aurait mérité de développer plus amplement une définition historicisée des « théâtres politiques », Bérénice Hamidi-Kim apporte un panorama exhaustif des formes du théâtre politique en France depuis 1989. Les objectifs ne sont cependant pas les mêmes, et Olivier Neveux annonce clairement l'ambition d'un « livre de circonstance », s'appuyant sur une actualité récente, sur la presse et la perception du conflit social et politique dans le champ théâtral. Cette approche omet cependant d'interroger son propre positionnement – puisque l'auteur écrit dans une proximité sans réserve avec le milieu militant –, et de poser clairement la question de la « charge idéologique du discours universitaire »⁷. La désignation générale de « théâtre politique » ne peut être satisfaisante, et l'auteur des *Cités du théâtre politique en France* propose quatre distinctions majeures. Outre le théâtre postpolitique de l'« ère du consensus » et du postmodernisme, c'est le « théâtre œcuménique » (ou « théâtre d'art-service public »), ainsi que la « cité de la refondation de la communauté théâtrale et politique » et la « cité du théâtre de lutte politique », que détaille Bérénice Hamidi-Kim.

Les voies de l'émancipation

Pour reprendre la distinction formulée par Luc Boltanski⁸ et Ève Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, le théâtre de lutte – le théâtre militant – correspond à ce point de convergence entre la « critique sociale » et la « critique artiste » de la société contemporaine, et ce au moment où la critique artiste semble avoir « fait les frais de la faculté de récupération idéologique du capitalisme ». Pourtant, ce théâtre « de combat » qui présente certes une porosité non négligeable avec le théâtre « œcuménique », est désigné comme le théâtre de l'émancipation, chez Bérénice Hamidi-Kim, mais aussi chez Olivier Neveux, par son efficacité politique, sa capacité à penser et stimuler l'action politique révolutionnaire.

7. Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France*, op. cit., p. 45.

8. Boltanski signe d'ailleurs la préface de l'ouvrage de Bérénice Hamidi-Kim.

Le théâtre comme « lieu commun » et comme mode de transformation du corps social, qui partage le même constat de la dégradation du lien politique que le théâtre postpolitique, tout en affirmant la capacité du théâtre et de la culture à refonder une communauté politique, constitue une autre forme de théâtre politique étudiée par Bérénice Hamidi-Kim. Proche du théâtre de lutte, sans pour autant penser le théâtre comme étape de l'action politique, la « cité de la refondation théâtrale » tend à redonner au théâtre sa définition d'espace public en acte. C'est en ce sens que le processus de création acquiert une place singulière, puisqu'il est en lui-même acte politique. Refonder la mission sociale du théâtre par le processus créatif et par la pensée de la communauté reviendrait à rapprocher processus de création et modes de vie.

Création collective et modes de vie : le théâtre politique au prisme de la communauté

Penser le théâtre par la communauté, c'est également le sujet d'un ouvrage collectif dirigé par Marie-Christine Autant-Mathieu, dont les développements peuvent assurément prolonger et compléter le propos de Bérénice Hamidi-Kim en s'attardant longuement sur les définitions de la communauté et sur les formes de création collective, les processus créatifs associés aux modèles de la vie en commun. *Créer ensemble, Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e - XX^e siècles)*, ouvrage issu d'un programme de recherche international initié en 2008⁹, développe les usages des pratique esthétiques « en tant que liant communautaire¹⁰ », à travers une histoire des communautés théâtrales, depuis l'Institut d'Hellerau dans lequel Paul Claudel voyait « le laboratoire d'une humanité nouvelle », jusqu'aux « expériences¹¹ » d'Armand Gatti, elles aussi étudiées par Bérénice Hamidi-Kim. L'Odin Theatre d'Eugenio Barba, le Living Theatre de Julian Beck et Judith

9. Programme de recherche de l'équipe ARIAS réunissant des équipes de France, de Russie, d'Italie, et de Pologne) et dont les travaux ont été présentés lors d'un colloque, organisé en partenariat avec l'Institut de Littérature Mondiale (IMLI) à Moscou, les 4-6 octobre 2010.

10. Jean-Marie Pradier, « L'Être ensemble », in Marie-Christine Autant-Mathieu (éd.), *Créer ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e - XX^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p. 49.

11. « Des communautés d'"expérience" », entretien avec Armand Gatti par Guy Freixe, », in Marie-Christine Autant-Mathieu (éd.), *Créer ensemble, ibid.*, p. 427 : « je parle d'"expérience", je ne parle plus de spectacle ».

Malina ou encore le théâtre laboratoire de Grotowski, ainsi que le Théâtre du Soleil, ce « phalanstère cosmopolite », sont autant d'exemples assumant le théâtre comme outil de réalisation d'une utopie.

À une histoire détaillée de ces différentes expériences communautaires s'ajoutent quelques articles revenant plus précisément sur ces notions de « communauté » et de « vivre ensemble » dont les abondants usages actuels ont eu tendance à noyer les significations réelles. Communautés, mode de vie et processus de création collective sont envisagés comme des modèles d'un espace politique fonctionnant en dehors de la société, tout en y trouvant ses sources : « Lorsqu'on examine le fonctionnement du *leadership* dans les communautés artistiques, force est de constater qu'il se place au croisement des modèles politiques environnants et des représentations idéologiques de leur temps. Une communauté théâtrale et son *leader* ne se dissocient pas du mode de fonctionnement de la politique.¹² » On y croise régulièrement le modèle antique, celui de la participation du spectateur au débat démocratique comme au spectacle théâtral. La revendication récurrente d'une filiation de certaines formes de théâtre politique avec la vie et le théâtre athéniens au V^e siècle avant Jésus-Christ n'est pourtant pas sans poser problème.

Bérénice Hamidi-Kim développe par exemple les figures tutélaires de ce qu'elle nomme le « théâtre politique œcuménique » ou le « théâtre art-service public républicain » : la tragédie antique du V^e siècle avant Jésus-Christ, puis le mouvement du théâtre populaire, jusqu'à la création du Ministère des Affaires culturelles en 1959. L'auteur s'attarde ainsi à juste titre sur ce modèle mythifié du théâtre antique grec, et sur les limites de la référence.

Du « spectateur-citoyen » au « spectacle de la démocratie » : retours sur le modèle antique

Donner à comprendre combien le théâtre est consubstantiel à la délibération démocratique, et renouveler la recherche sur les relations entre théâtre et politique à une époque considérée comme fondatrice pour une partie du théâtre politique contemporain, c'est justement ce que fait le brillant ouvrage de Noémie Villacèque, *Spectateurs de paroles ! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, paru en début d'année.

12. Georges Banu, « Les leaders effectifs et les communautés artistiques », in Marie-Christine Autant-Matthieu (éd.), *Créer ensemble, ibid.*, p. 72.

Ouvrage avant tout d'histoire antique, le livre de Noémie Villacèque apporte cependant une analyse richement documentée de la figure du « spectateur-citoyen » ainsi qu'une « histoire de la délibération démocratique dans ses rapports avec le théâtre ». Le théâtre démocratique athénien, modèle largement repris et cité aujourd'hui, met en valeur la participation du spectateur et la cohésion entre *orchestra* et gradins. Dans les *Euménides*, ou dans un célèbre exemple comme *Les Sept contre Thèbes*, les spectateurs sont assimilés à un rassemblement de citoyens, habitués à délibérer. La figure du messager est longuement étudiée par Noémie Villacèque comme un acteur majeur de la mise en scène démocratique :

le messager incite le *dèmos* à la participation et fait de son récit un spectacle politique qui n'a rien à envier à ceux qui se jouent sur la Pnyx et dans les tribunaux. En donnant à voir les faits et les gestes des nobles, le messager permet aux citoyens-spectateurs de porter un regard sur ce pouvoir, de le juger et, par conséquent, de le contrôler. Les *theatai* ne peuvent regarder passivement la tragédie, le messager leur rappelle leur qualité de *politai* ; il est l'agent qui permet de transformer le spectacle en délibération¹³.

Des assemblées politiques au théâtre, l'auteur passe ensuite à l'étude des orateurs des tribunaux, puis de l'assemblée, qui deviendra le lieu du « spectacle de la démocratie ». En effet, l'un des aspects essentiels de l'ouvrage, outre son étude du « spectateur-citoyen » et de l'analogie des pratiques délibératives entre le théâtre de Dionysos et l'assemblée de la Pnyx, est de montrer avec une clarté remarquable comment s'est construit le topos de la « politique spectacle », notamment à partir de la mort de Périclès en 429 avant JC et de l'entrée dans cette « ère des démagogues » dont Cléon fut un exemple – ceci alors même qu'il semble dénoncer les faits, dans cette expression adressée aux citoyens, tirée de Thucydide, et reprise par l'auteur : « Vous vous faites toujours spectateurs de paroles et auditeurs d'actions. Bref, vous êtes des gens dominés par le plaisir d'écouter, semblables à un public installé là pour des sophistes plutôt qu'à des citoyens qui délibèrent de leur cité »¹⁴.

Si l'auteur nous garde de trop vite comparer l'apathie politique contemporaine aux propos de Cléon, l'ouvrage apporte certainement un éclairage

13.Noémie Villacèque, *Spectateurs de paroles ! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 233.

14.Noémie Villacèque, *Spectateurs de paroles !*, *ibidem*.

utile sur les formes actuelles du théâtre politique, et sur l'analogie courante entre théâtre et société, entre débat politique et création théâtrale. Il vient compléter et affiner notre perception des mythes du « spectateur-citoyen », ou de la dimension « civique » d'un théâtre parfois considéré comme ontologiquement politique, mais dont les évolutions récentes, en partie liée à cette « logique programmatrice¹⁵ » caractéristique selon Olivier Neveux d'une intrusion du néolibéralisme dans le champ théâtral, ont bien souvent remis en cause l'efficacité.

15. La surproduction théâtrale, cette « logique festivalière » décrite par Neveux était déjà dénoncée par Jacques Copeau en 1931 lorsqu'il évoque « l'horrible machine à monter des spectacles » (*Souvenirs du Vieux-Colombier*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1931, p. 83, cité par Guy Freixe dans « Jacques Copeau et les copiaus : une communauté pour renaître », in Marie-Christine Autant-Matthieu (éd.), *Créer ensemble*, op. cit., p. 260.