

f Les formes du spectacle vivant sont-elles politiques ?

André Helbo

Plusieurs mutations ont traversé l'histoire récente du spectacle vivant, marquées par le passage du stade logocentrique (le spectacle fondé sur le texte) à une émancipation du corps, puis à une prédominance de l'image, repérée notamment par Rosalind Krauss.

Quelques paradigmes ou pré-paradigmes (dans l'acception chère à Kuhn) ont été proposés par la critique pour accompagner cette évolution des formes de la représentation :

- le « postdramatique », défini par Hans-Thies Lehmann, et qui associe la recomposition de la scène à la mise en perspective/déconstruction du texte spectaculaire,
- le « médiaturgique », qui, selon Bonnie Marranca, désigne des formes de représentation intégrant des scènes augmentées, des stratégies de création digitale, à l'instar de *Firefall* (John Jesurun 2009),
- l'« intermédial » (Müller, Elleström) qui concerne des caractéristiques du théâtre reconstruisant le sens à partir de nouvelles cohérences, notamment visuelles, intégrant les contacts de médias.

La dimension politique (la question du pouvoir, du droit du citoyen, des rapports plus ou moins agonistiques à l'Etat) n'émerge pas explicitement au sein de ces transformations, si ce n'est au sens d'une politique esthétique ; celle-ci procéderait notamment d'une réflexion sur le corps émancipé, qui ne constituerait plus un artefact sémiotique du jeu, mais, pour reprendre Kristeva, un « idéologème » : libéré des contraintes esthétiques, le corps physique viserait la production de soi. D'aucuns n'hésitent pas à conclure que le politique, entendu comme conscience critique des formes du pouvoir, n'investit pas les expressions contemporaines du spectacle vivant. Ils postulent une contadiction de nature entre la figure de l'artiste créateur, au service d'enjeux proprement esthétiques, et le statut de l'artiste *engagé*, acteur d'une fonction sociale de l'art. Cette dichotomie a fait l'objet de nombreux débats identitaires qui opposent un théâtre formaliste soumis au « démiurge mégalomane que l'on nomme metteur en scène »¹ à un théâtre nourri du retour aux fondamentaux de l'idéologie.

Neveux, Rancière s'accordent en ce sens autour de la doxa de la

¹ J. Julliard, « Les assassins du théâtre », *L'Obs*, 16 août 2007.

normalisation de la transgression.

Pour Neveux, le temps de la transgression neutralisée caractérise le posdramatique et est suivi bien plus tard d'un retour du moment politique à travers le théâtre révolutionnaire. La pensée postmoderne aurait provoqué un aplanissement des oppositions et une érosion de toute forme de contestation, dans le champ politique comme dans le champ théâtral, suscitant un véritable « déminage des perspectives critiques », qui amène Olivier Neveux à taxer le théâtre contemporain de « théâtre unidimensionnel », en référence à Marcuse. À ce théâtre unidimensionnel, Neveux oppose un « théâtre politique », entendons de contenu politique. Est alors pensée la « recrudescence de thématiques sociales qui mettent en jeux des « exclus », des « victimes ». *Le Dernier Caravansérail* (Mnouchkine, 2003 et le drame des réfugiés), *Requiem pour Sebrenica* (pièce d'Olivier Py de 1998 sur la Bosnie), et autres œuvres du « théâtre documentaire citoyen ».

Pour Rancière, le leurre postmoderne (dont le posdramatique) serait ancré dans l'illusion fallacieuse qu'entretient le théâtre populaire de pouvoir conjointre dans un modèle de pédagogie artistique la cérémonie communautaire et l'espace théâtral. « Qui, dès lors, pourra jamais garantir au théâtre du peuple un effet assuré autre que celui d'entretenir le sentiment de l'indécidable chez des gens que leur condition devrait normalement soustraire aux expériences ambiguës ? »². Selon Rancière, les nouveaux paradigmes apparaissent comme des expressions néolibérales, consuméristes et le postmoderne déconnecte la crise de la représentation politique de la crise de la représentation esthétique.

Les réponses diffèrent, mais les diagnostics se rejoignent pour opposer deux moments successifs focalisés sur la séparation des formes et des idées. Au cœur des deux thèses s'affirme un hiatus entre le théâtre de nature politique et les formes, qui en seraient dissociées. Une telle dichotomie suppose en d'autres termes que l'on prenne en compte le contenu du théâtre sans aborder la manière (éventuellement politique) de faire du théâtre.

Cette réduction est-elle fondée ? Peut-on plaider au contraire pour un réinvestissement de la doxa esthétique par le politique ?

Un opérateur intéressant nuance les positions : c'est celui du dissensus, défini par Rancière. « Reconfiguration conflictuelle du monde », le dissensus crée chez le spectateur des lisibilités ou des illisibilités nouvelles, institue des rapports inédits entre les composants du spectacle. Le dissensus serait la création de capacités et l'ouverture de nouveaux possibles là où il n'y avait que nécessité, incapacités et impossibilités, sinon possibilités réglées par la « police ». Issu du libre

² Jacques Rancière, « Que peut être aujourd'hui un théâtre politique? », *Le Monde*, 10 juillet 2009.

cours laissé à l'imagination du spectateur, ce dissensus ne relèverait pas du projet produit par les instances scéniques, mais bien de l'indécidabilité du spectateur. D'un imaginaire spectatoriel déclenché selon Rancière par la fiction. Reprenant sa thèse favorite de rupture entre la pensée et l'action, le philosophe plaide pour une disjonction entre la production des formes théâtrales et la réception du spectateur, pour une dissociation entre l'intention de l'artiste, la réception par le public, la configuration de la vie collective. L'efficacité politique de l'art résiderait donc pour Rancière dans la conscience d'un écart, la fiction, qui permet au spectateur de voir ce qui n'était pas vu, mais qui était déjà là, qui crée des rythmes différents d'appréhension du donné, des possibilités pour l'individu d'énonciation subjective sans calcul préalable.

Alain Badiou se rapproche de la notion de dissensus en évoquant « l'interstice social » (dans *L'hypothèse communiste*). Chantal Mouffe évoque pour sa part « le refus du consensus ». Jean-Loup Rivière met en avant, quant à lui, la fonction clinique du théâtre. Si le théâtre clinique rend « visibles les symptômes des passions, des rapports humains », un tel diagnostic du corps humain, du corps social contribuerait à éveiller les consciences citoyennes. « La critique et la clinique sont bien les deux faces d'une même chose ». Le théâtre serait « un modèle au sens mathématique du terme, il doit en posséder les deux caractéristiques principales : donner des moyens pour décrire un phénomène et être un outil d'analyse ».

Le processus décrit en l'occurrence est celui du décalage, du décollement entre la réalité et le spectaculaire (la fiction). Reste à préciser la construction des mécanismes de la séparation/frontière, que nous préférons décrire en termes de liminalité, comme nous l'avons montré ailleurs³. La configuration de la mise en seuil spectaculaire scandée par le passage (le partage critique de présupposés, de contrats, de connaissances et de codes) permet d'éviter le terme ambigu de fiction au profit de ceux de seuil et d'intentionnalité.

Le Code pénal cité dans une cour d'audience dira aux yeux de tous et par convention admise une intangible vérité judiciaire. Dans *Zeugen! (Témoins)* de Rimini Protokoll, le même Code pénal se mue en symbole de ce qui s'élabore chaque jour en toute fragilité au sein des salles d'audience berlinoises. La vérité judiciaire est reconstituée, déconstruite sur scène par une troupe d'amateurs encadrée de deux professionnels (à l'image des jurys d'assises). À la fin du spectacle, les comédiens ôtent leur perruque et laissent au spectateur le sentiment qu'il a assisté à la fabrication du réel, dévoilée par des experts quotidiens de la Justice. La réalité serait donc déjà implicitement construite pour

³ André Helbo, *Le théâtre, texte ou spectacle vivant ?* Paris, Klincksieck, 2007.

1. SUR LA DISSONANCE ET L'INTENTION

- ⁴ En 1967, Festinger publie l'ouvrage princeps *Dissonance cognitive*, qui a nourri depuis une théorie majeure de la psychologie sociale. Selon la théorie de la dissonance cognitive, lorsque les circonstances amènent une personne à agir en désaccord avec ses croyances, cette personne éprouvera un état de tension inconfortable appelé dissonance, qui, par la suite, tendra à être réduit, par exemple par une modification de ses croyances dans le sens de l'acte.

celui qui la déchiffre (*aliquid aliquo* selon Peirce) ; elle contient sa part de « mensonge » phénoménologique et le théâtre nous le rappelle en désignant les mécanismes souterrains, les seuils, à l'œuvre dans l'écart spectaculaire. S'agit-il d'un effet fictionnel ou d'une prise de conscience de l'intention spectaculaire?

L'écart gagnerait à être décrit plutôt sous la forme d'une dissonance, notion que nous empruntons au psychologue Festinger⁴ et dont nous voudrions examiner les modalités.

Dans son spectacle *Les noces de Cana*, Chokri Ben Chika, performeur revendiquant le statut d'activiste, s'asperge d'essence et demande au public d'approcher un briquet de sa chemise. Le soir de la première à Gand un des plus vieux metteurs en scène du théâtre flamand Jan Joris Lamers s'écrie qu'il est impossible de commettre ce geste. Chokri Ben Chika provoque alors un immense éclat de rire de la salle en annonçant que son bidon contient de l'eau et non de l'essence. Et il poursuit en s'écriant « What happens on stage, stays on stage ». Chokri ajoute-t-il « n'est pas Ian Pallack, tout est politique, mais l'art est-il tout ? Laissons aux dieux le pouvoir de changer l'eau ou l'essence en vin ».

Cette séparation entre l'art et la vie, la dénégation propre au spectacle (sur le mode du je sais bien mais quand même), constitue en l'occurrence aux yeux de Ben Chika une forme de réponse à la question de la frontière entre l'art spectaculaire et la pression sociale.

Cette spectacularité est affaire d'intention : pour reprendre Searle (« It pretends to refer ») le faire-semblant procède de l'intention toujours doublement interprétable comme quotidienne (réalité) ou comme spectaculaire (fiction), comme politique ou esthétique.

La performance d'Angelica Lidell, qui n'hésite pas à se scarifier, n'a de sens que parce que elle est regardée d'une certaine façon et que nous percevons son intention : nous sommes d'accord sur le fait de regarder autrement que comme dans la vie quotidienne le corps qu'elle nous offre. Nous acceptons comme proposition scénique un corps observé dans une situation de conscience spectaculaire.

C'est la compétence modale du spectateur qui transforme en spectacle un geste qui dans la vie susciterait un appel à l'aide, mais c'est aussi le spectateur qui accorde du sens symbolique, fictionnel selon Rancière ?, au cri de détresse d'une femme violente, de toute femme agressée.

C'est donc au niveau de l'intentionnalité produite/reçue, de la relation de projection mentale acteur/ spectateur que se joue la dissonance spectaculaire et sans doute le réinvestissement politique.

À l'Opéra-Théâtre d'Avignon Castellucci représente *Sul concetto di*

volto nel figlio di Dio (« Sur le concept du visage du fils de Dieu »). Le portrait du Christ est l'élément central que l'on découvre en pénétrant dans la salle. Le tableau original dont Castellucci prétend s'être inspiré s'intitule *Salvator Mundi* (« Le sauveur du monde ») d'Antonello di Messina (1430-1479). Un deuxième mouvement suit cette scène : des enfants surgissent, sortant de leurs cartables des grenades de plastique qu'ils envoient sur le tableau sans que cela fasse le moindre bruit. Rappelons toutefois que sur le côté de la scène un vieillard incontinent au corps nu est lavé publiquement par son fils et qu'une forte odeur d'excrément se répand dans la salle. Le geste des enfants a disparu dans les représentations ultérieures en un réflexe d'autocensure : père et fils passent derrière la haute toile, l'on entend des grondements, et l'on voit des pressions à l'arrière. De longues traînées sombres – de l'encre de Chine selon Castellucci – coulent sur le visage impassible tandis que se déchire la toile, qu'apparaissent les mots « You are my sheperd », et qu'une négation « You are not my sheperd » est projetée ensuite. Dans un texte distribué à l'ouverture, l'auteur précise que sa pièce n'est pas blasphématoire. En divers lieux où le spectacle est amputé de la scène finale (au théâtre de la Ville à Paris, au Quartz à Brest), les réactions d'activistes catholiques se multiplient pourtant.⁵ A la sortie du Quartz, le spectateur assiste à une suite dissonante du spectacle : une trentaine de personnes, dont certaines à genoux, prient, entonnent des chants religieux, distribuent des tracts. Et c'est là que le sens du spectacle se fait plus complexe que l'on imaginait : on se dit que le texte distribué à l'ouverture, et récusant toute portée blasphématoire, n'a de sens que parce que les manifestants postés à la sortie affirment le contraire ! Ce qui laisse le spectateur dans une dissonance dubitative profonde qui réinvestit le spectacle d'une tonalité politique.

Castellucci pose ici la question du faire-semblant et de la frontière entre le faire dit spectaculaire et celui qui ne l'est pas aux yeux du spectateur. Il s'agit de moments de conscience sociale à la fois produits et reçus différemment. Ce sont des moments qui relèvent du décodage aberrant au sens propre du concept défini par Eco, c'est-à-dire résultant d'une réception du message en désaccord avec l'intention de la production. Castellucci rejoint la question du hiatus qui est celle d'une dissonance intentionnelle qui ne prendrait sens que par rapport à une réception ancrée dans le tissu culturel local. L'écart entre la réalité et la scène, le doute sur le contrat de théâtralité sont manipulés afin de permettre la mise en place d'étapes d'entrée dans le seuil spectaculaire.

Il semble cependant aujourd'hui que le réinvestissement politique ne

⁵ C'est une forme de pression qui s'apparente beaucoup à celle des groupes ultra-orthodoxes en Russie (contre la mise en scène de *Tannhauser* à Novossibirsk ou celle de *Noureev* à Moscou par exemple.

2. RÉINVESTISSEMENT DES CODES PAR LE POLITIQUE

procède pas uniquement de l'intention : c'est aussi la présence des corps physique et virtuel, en tant que codes scéniques, qui fait l'objet de réinvestissement, en l'occurrence politique, comme le montre un spectacle tel que *Black Clouds*.

Symbole d'une critique des artefacts par le canal même de l'artefact, le spectacle théâtral *Black Clouds* aborde la fracture numérique, tant dans son contenu politique que dans ses expressions dites intermédiaires (le numérique scellant l'alliance des médias), qui interrogent la présence scénique. L'auteur du spectacle, Fabrice Murgia, apporte ainsi sa pierre à la « critique de la raison impure » évoquée par Stiegler : il interroge la dimension politique de l'outil technologique. Le travail du metteur en scène, à la pointe de l'écriture intermédiaire (nourrie de projections vidéo, cadres led, écrans motorisés, ordinateurs, synthèses digitales...), fait un large usage de moyens numériques tout en interrogeant de plein fouet les valeurs véhiculées par de tels instruments. Les supports médiaturgiques utilisés dans le spectacle illustrent aussi le propos, qui entretient un questionnement sur l'évolution des nouvelles technologies depuis l'apparition du premier Macintosh.

Après l'énonciation de deux discours authentiques, présentés en contrepoint, de Steve Job et Sankara (sur la faim de culture et la faim dans le monde) respectivement devant le monde de l'entreprise et à l'ONU, arrive, à l'avant du plateau, une jeune Sénégalaise, Fatou, aveugle, malade, habillée d'une robe faite de câbles électriques. Elle s'exprime en wolof et raconte sa vie et celle des enfants qu'elle dirige dans une décharge informatique, où elle passe sa journée à récupérer des pièces d'ordinateur devenues obsolètes en Occident. Avec l'aide des enfants, elle brûle les câbles électriques pour en récupérer le cuivre. Elle restera sur l'avant-scène tout au long de la représentation alors que les autres personnages sont campés à travers un écran/rideau de scène. Elle circulera comme un témoin tout au long du spectacle, s'adressant au public, mais aussi arpétant la scène et observant les écrans. Elle sera en quelque sorte le trait d'union et le relais des événements dans les univers virtuels et réels. Elle fait le lien entre différents registres et récits. Jeu entre la présence et le direct scéniques.

La signification est contaminée par le contexte intermédiaire. Le visage projeté en gros plan dit autre chose que l'expérience in *praesentia* simultanée du corps de l'acteur en scène. Les conséquences de cette recomposition pour le spectateur sont importantes. Le spectateur est désormais invité à expérimenter, à découvrir (par interactivité, immersion, *triggering*) modifiant profondément ses modes de saisie visuelle ou cognitive du/des corps. L'expérience du spectacle prend le pas sur d'autres modes d'adhésion.

Murgia combine le recours au document (les reproductions de discours authentiques sur le plan historique), la construction fictionnelle (les rencontres, la décharge), la dimension symbolique (les écrans qui montent et qui descendent) et surtout un mouvement de va-et-vient entre ces différents registres qui finissent par se confondre en un geste politique. Ce télescopage de registres est répercuté dans le télescopage sonore provoqué par le choc des langues.

La langue hétérotopique (le wolof maternel) face à la voix citée de l'Occident est vécue dans l'expérience intime comme liée à l'identité du sujet auquel elle confère une assise, voire même des « racines » par le timbre et le rythme.

Le texte dit en français par Sankara, dont l'accent étrangéise la langue, incarne au contraire la voix refoulée, expropriée. La voix de la langue aspirée repousse la première voix, mais les accents et prosodies d'origine refluent. Les voix de théâtre permettent de vivre une scission entre le vécu intime du corps et celui de la langue. La langue devient alors comme chez Artaud un corps étranger.

C'est bien à travers des ruptures de codes scénographiques, que se trouve interrogé l'artefact et notamment l'artefact informatique, qui renvoie à la question de la fracture numérique. C'est aussi la rupture des codes de la scène qui ébranle la notion de représentation politique du sujet incarné par le corps à la fois présent et médiatisé. On assiste bien à un réinvestissement des codes formels par le politique.

Ce réinvestissement peut s'accompagner d'une redéfinition dissonante des lieux dans le tissu urbain, devenu espace alternatif.

Le théâtre Océan Nord, dirigé à Bruxelles par Isabelle Pousseur, a pour siège un garage situé dans un quartier essentiellement peuplé de migrants, sans vocation artistique spécifique, ghettoïsé ; ce théâtre travaille beaucoup avec les quartiers et les populations défavorisées. Tout en drainant par une politique de créations osées un public d'intellectuels impliqués par la recherche⁶. Mixité des spectateurs et des territoires qui contribue à une lecture décalée des corpus.

Se pose alors la question de l'échange entre le lieu alternatif et la scène publique officielle. Le théâtre de Poche, lieu alternatif qui a accueilli Julian Beck, Arrabal, Topor, Kramer, Sherman (*Bent*, 1981, qui met en scène les conditions de survie des « triangles roses » dans les camps de concentration nazis), est aujourd'hui subventionné au titre tout à fait officiel de théâtre expérimental de la Communauté française. Un double processus s'engage : celui de la *contagion* pour reprendre le terme de Guy Debord (nombre des représentants du jeune théâtre

3. HORS LES MURS

⁶ Actuellement le Festival Mouvements d'Identité constitue un agencement de trois spectacles, indépendants les uns des autres. Chacun de ces projets peut se voir séparément mais ils sont aussi conçus pour interagir l'un par rapport à l'autre. Chacun propose un récit de femme singulier, lié à un ou plusieurs endroits du monde, rendant compte de tensions vécues concrètement, physiquement devrait-on dire, entre un pays d'Afrique (Tunisie, Burkina Faso, Niger) et l'Europe (France-Belgique).

contre-culturel des années 70 sont aujourd'hui directeurs de théâtre officiel et ont influencé la politique théâtrale du pays), mais aussi l'écueil de la *récupération* (songeons à Royal De luxe, théâtre itinérant tenté de se sédentariser sous l'effet des subventions).

Les formes hors les murs tiennent parfois plutôt du dispositif développé dans les municipalités pour susciter l'action citoyenne. C'est l'ambition dissonante de certains festivals. Encore s'agit-il ici plutôt du dispositif social des pouvoirs locaux; il s'agira dès lors de réfléchir aux enjeux politiques que suggère la catégorie de « théâtre social ». Comment ce théâtre, dans la variété de ses manifestations (performances, spectacles, etc.) et des conjonctures, déplace ou interpelle le « théâtre politique ».

CONCLUSIONS

⁷ Guénoun Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris ? Circé, 1998 p.10

Le théâtre est une pratique « intrinsèquement politique », parce que « la convocation, par appel public et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet est un acte politique »⁷), on peut alors convenir que la rencontre entre la création et le spectateur, mis en coprésence, définit la nature même de cette pratique artistique.

Il existe certes aujourd'hui un théâtre de contenu politique qui interroge le monde et éveille de cette manière la conscience citoyenne. Mais ce même théâtre déconstruit le plus souvent les formes pour réinvestir la doxa esthétique postmoderne. Citons à titre d'exemples :

Milo Rau (*La Reprise*)

Sireuil/Piemme (*Bruxelles printemps noir*)

Pommerat (*Cercles/fictions*)

Falk Richter (*Play Loud, Dieu est un DJ*)

Frank Castorf (*La dame aux camélias*)

Rimini Protokoll (*Cargo Sofia La dernière défaillance*)

Le groupe Nimis (*Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*)

Fabrice Murgia (*Le chagrin des ogres, Black Clouds, Sylvia*)

Krystian Lupa (*Le Procès*)

Celestini (*Laika*)

Sinisterra (*Aïe Carmela*)

Wajdi Mouawad (*Incendie*)

Lina Prosa (*Lampedusa*)

Frédéric Lordon (*D'un retournement l'autre. Comédie sérieuse sur la crise financière en quatre actes et en alexandrins*)

Le travail de prise de conscience citoyenne s'accompagne d'un réinvestissement des formes dramaturgiques surtout lorsqu'elles sont intermédiaires ou médiaturgiques. Processus conjoint de mise en spectacle et de conscientisation par la rupture des codes scéniques, qui

doit nous inciter à réexaminer les vieilles oppositions entre l'expression et le contenu, entre l'engagement et la création. Le défi essentiel ne semble pas résider dans la définition du politique, mais dans la compréhension des modalités formelles de la dissonance.

Degrés

REVUE DE SYNTHÈSE À ORIENTATION SÉMIOLOGIQUE

DANS CE NUMÉRO 177-178-179 :

Emmanuelle Garnier
Joseph Danan
César de Vicente Hernando
Marco de Marinis
Lilã Bisiaux
Muriel Plana
André Helbo
Óscar Cornago
José Manuel Querol
Fabrice Corrons
Ruth Estévez
José A. Sánchez
Eduardo Pérez-Rasilla
Mónica Molanes Rial
Silvia Mei
Cristina Oñoro Otero
Anxo Abuín González

Publication internationale trimestrielle

Quarante-septième année, n° 177-178-179, printemps-été-automne 2019
PERFORMANCE ET SIGNES DU POLITIQUE

