

AVANT-PROPOS

Il est des questions qui, quoique amplement débattues et éclaircies, ne restent pas moins intéressantes et fédératrices pour les chercheurs. Une de ces interrogations récurrentes est celle qui porte sur les liens entre le théâtre et la politique, sur lesquels, quels que soient les savoirs déjà accumulés, ou les évidences fréquemment rappelées¹, nombreux sont les ouvriers du champ des lettres qui ont envie, toujours et encore, d'échanger et de débattre.

C'est la raison pour laquelle une équipe du laboratoire « Héritages et constructions dans le texte et l'image », située à Lorient, a réuni au mois de mars 2011 une trentaine de participants des horizons les plus divers, dans le cadre d'un colloque qui se proposait d'élargir la perspective sur le corpus d'œuvres théâtrales porteuses d'un sens politique, au-delà des cas plutôt bien connus du théâtre révolutionnaire français de la fin du XVIII^e siècle, du théâtre d'agit-prop, du théâtre populaire, du théâtre brechtien ou du théâtre documentaire. Il s'agissait ainsi de chercher à dépasser une approche qui regarde les œuvres sous l'angle de l'engagement ou du désengagement, mouvements également circonscrits dans le temps et l'espace², quoique réverbérés dans d'autres cultures et permettant de saisir, *a posteriori*, des gestes littéraires³ d'autres époques. Le fil conducteur était celui de la réflexion sur

1. « Incontestablement, le théâtre est un haut lieu de l'engagement. De tous les genres littéraires, il est en effet celui qui induit entre l'écrivain et son public les formes de relation les plus directes » etc. (DENIS B., *L'Engagement littéraire*, Le Seuil, Points, 2000). Que le théâtre apparaisse comme le genre le plus propre à une accointance avec le politique, étant né – entre autres – d'un besoin d'organiser le débat sur des questions de société, est une idée que rappellent plusieurs auteurs de ce recueil.
2. Cf. DENIS B., *op. cit.* : tout en constatant que le terme « engagement » est amplement utilisé pour désigner toutes formes de littérature de combat et d'idées, ce spécialiste de l'engagement plaide pour une utilisation de l'expression circonscrite à la littérature française de Dreyfus à nos jours. Son ouvrage propose une analyse du moment sartrien, puis de la mise en perspective effectuée par Barthes, le « désengagement », qui explique et canalise à la fois la prise de distance par rapport aux modalités sartriennes de « sauver la littérature ».
3. Pour une définition de l'engagement comme « geste », voir BOUJU E., « Geste d'engagement et principe d'incertitude. Le "Misi me" de l'écrivain », in *L'Engagement littéraire. Cahiers du groupe Ψ*, sous la direction de BOUJU E., Rennes, PUR, 2005, p. 49-59.

le rapport entre esthétique et éthique dans ces œuvres où est abordé un sujet politique, entendu comme faisant directement le lien avec une question de conduite des affaires de la cité dans la conjoncture précise d'élaboration du texte.

Cet élargissement de la perspective à l'« avant » et à l'« ailleurs » de l'engagement avait pour inconvénient d'engendrer un risque d'éparpillement. Les communications retenues n'ont pas la prétention d'avoir quadrillé l'intégralité d'un corpus que l'on pressent très vaste, et virtuellement extensible à l'infini. Celui qui se dessine, fort imparfaitement, au fil des pages, est principalement français, de langue française, ou en lien avec la culture française, non sans quelques incursions du côté de la littérature grecque antique, sud-américaine, suisse... La sélection parmi les interventions présentées lors du colloque a permis de réduire dans une certaine mesure la dispersion, sans toutefois la chasser entièrement, puisqu'elle constituait un parti-pris des organisateurs.

Cependant, pour brownienne qu'elle soit, la confrontation de ces textes divers, de ces champs culturels disparates n'a pas manqué de conduire sinon à un renouvellement radical de la perspective, du moins à quelques conclusions qui permettent d'identifier un réel « progrès au-delà de l'état de l'art », comme disent les scientifiques et les Anglo-Saxons.

En effet, les approches proposées dans ce volume permettent de se poser la question du rapport entre le théâtre et la politique d'un point de vue qui semble avoir été curieusement évacué des discussions sur les droits et les devoirs de la littérature en matière d'implication dans les affaires de la cité. La rupture introduite par la modernité cristallise l'idée d'un rapport particulier de la littérature au langage (non seulement en tant qu'instrument d'expression, mais comme *querelle*), ouvrant dès lors le champ d'un large débat, pas encore éteint, entre les tenants d'une autonomie absolue de l'écriture, qui ne saurait, sans déroger à sa substance, s'assigner d'autre fin qu'elle-même, et les promoteurs d'une littérature qui se mêle des questions de son temps, ou plus universellement des modalités et de l'organisation du « vivre ensemble » : affrontement d'hommes du métier, littérateurs ou critiques, à partir de perceptions hautement spécialisées de l'art des mots, de ses possibilités, modalités et limites. Parallèlement, des tentatives successives de régler par la loi cette question de « droits et devoirs » sont identifiables dans l'histoire : il n'est pas de régime autoritaire ou dictatorial qui n'ait perçu, parfois avec acuité et pertinence, les répercussions sociales de l'écriture en général, et de la parole proférée sur scène plus particulièrement. Mais on s'est moins préoccupé de ce que le public lui-même avait à dire quant à la prétention de l'écrivain de porter devant ses yeux un questionnement politique, surtout quand il choisit de le faire par le biais de la représentation théâtrale.

Or, que les confrères et le pouvoir reconnaissent (ou non) au dramaturge le droit de parler des affaires de la cité, qu'il prenne ce droit en dépit des prescriptions des uns et des lois de l'autre, tout ceci ne suffit pas pour qu'une pièce puisse être pleinement politique, c'est-à-dire avoir une portée et un impact sur la conscience collective – la conscience du collectif – de ses spectateurs. Encore faut-il que ces derniers acceptent qu'on leur en parle, qu'on les sollicite sur ces questions ayant trait à l'organisation de la maison commune, dans le cadre spécifique qui est celui d'une représentation théâtrale. Comme pour tout message, la communication ne s'établit que dans la mesure où le récepteur accepte d'entrer dans le jeu, et il est au moins certaines époques et certaines catégories de public pour lesquelles cette adhésion n'est pas acquise d'emblée. Les études rassemblées dans ce volume permettent d'approcher – quoique parfois de biais et imparfaitement – cette question de l'acceptabilité du politique au théâtre, par un public qui ne se trouve pratiquement jamais dans cette posture de passivité ou d'attente confuse que semble impliquer la dramaturgie engagée ou les analyses qui lui sont consacrées. Si les articles ne proposent pas, à proprement parler, d'études culturelles, ou des analyses des mentalités explicitant les raisons pour lesquelles le « politique » entre plus ou moins dans un horizon d'attente donné, ils apportent des informations sur la façon dont les auteurs abordés perçoivent eux-mêmes (et se positionnent par rapport à) cet implicite de la relation théâtrale.

Une première section de ce volume rassemble des analyses des discours théâtraux dont les inflexions politiques se déploient à des moments où ils sont inattendus, voire interdits, ou à tout le moins déplacés. Parler politique sur scène dans l'espace culturel de la Venise du XVI^e siècle, dans la France ou le Portugal du XVIII^e, ne va pas de soi : les articles de Valeria Cimmieri et de Marie-Noëlle Ciccia évoquent quelques raisons de cette difficulté, liées à la structure du pouvoir (qui s'arrose comme un monopole le discours politique), mais également aux habitudes et à l'appétit du spectateur. À une époque plus proche de nous, un des critiques qu'évoque l'article de Laurent Broche sur Julien Luchaire parle explicitement de la déception du public devant ce qui apparaît comme un mauvais usage de la scène : le dramaturge a voulu « nous intéresser à nos histoires politiques. Mon Dieu, comment ne se rend-il pas compte que nous n'avons pas la moindre envie de les retrouver au théâtre ! » Plus largement, il s'agit de ne pas oublier qu'il n'est pas d'époque où le public ne se rende au théâtre avec l'envie, plus ou moins clairement exprimée et assumée, de se divertir, ce qui met d'une certaine façon d'emblée en porte-à-faux la prétention du dramaturge de l'intéresser à des questions politiques, hautement sérieuses, surtout quand cet intérêt doit déboucher sur des actions concrètes, la pièce se voulant un appel à mobilisation.

Aussi, les dramaturges doivent-ils souvent déployer des stratégies de légitimation du sujet politique. Le choix d'une poétique, d'un thème, d'une référence ouvertement intertextuelle sont autant d'instruments mobilisés à cette fin. Dans l'espace hautement codifié de la tragédie du XVIII^e siècle, où le genre est censé proposer « le tableau des calamités de l'homme esclave de la destinée » ou « le tableau des malheurs et des crimes de l'homme esclave de ses passions⁴ », le discours politique axé autour de la revendication de liberté, qu'évoque Jean-Noël Pascal, a besoin du détour par l'histoire romaine pour pouvoir se draper dans les habits rassurants de la représentation d'une passion. Dans un contexte culturellement proche, quoique antérieur, le marquis d'Argenson, auteur d'une pièce historique analysée par Anne Dobigny, se saisit résolument du modèle shakespearien, dont les libertés par rapport aux règles ont dû lui apparaître comme propices au développement d'un sujet qu'il sentait « décalé » ; d'ailleurs, d'Argenson ne cherche pas à faire représenter sa pièce, à la fois parce que le propos en est séditieux, et dans la mesure où il a l'intuition que le rapport de complicité rêvé avec le public, autour de la trahison du prince Charles-Édouard, risque de ne pas fonctionner dans l'espace réel de la Comédie française, dont il connaît bien le public et les goûts grâce à une fréquentation assidue. Enfin, *l'Ambitieux et l'indiscrète* de Destouches, évoquée dans l'article de Ioana Galleron, offre un exemple éloquent d'une véritable valse-hésitation d'un dramaturge qui sent pouvoir prendre la parole sur des questions politiques, mais s'en détourne *in extremis* pour rester conforme à une image classique de ce que doit être un auteur de théâtre sérieux.

Plus proches de nous, les outils du théâtre populaire d'entre-deux-guerres (pantomime, farce, masque, marionnettes...), passés en revue dans l'article de Léonor Delaunay, témoignent sans doute autant d'une recherche d'efficacité – dans une perspective militantiste, mobilisatrice, d'agitation –, que de la même nécessité, évoquée plus haut, de *négoçier* avec le public le droit de l'intéresser à des questions politiques, à un certain type de discours sur des questions politiques, surtout à des moments et dans des espaces (rares loisirs – en soirée ou lors de jours chômés –, manifestations ou grèves, rue, place publique, etc.) où ce dernier ne vient pas spécialement dans l'idée de les y trouver. Le déplacement des représentations des salles ouvrières ou des coopératives syndicales vers l'air libre,

4. Marmontel *Éléments de littérature*, édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, article « Tragédie », Paris, Desjonquères, 2005 (1^{re} édition : 1787), p. 1089. Parmi les multiples définitions de la tragédie, il était utile de retenir celle-ci, donnée par un membre du parti philosophique, intellectuellement proche des dramaturges.

s'il a l'avantage de rapprocher les « cadres » des masses à éclairer⁵, pose aussi le problème d'une plus grande volatilité d'un public que la propagande n'intéresse pas toujours : aussi s'agit-il, souvent, de ne pas lui donner celle-ci pour ce qu'elle est, de la travestir, de l'amener sous couvert d'autre chose. Le travail de Nicolas Nercam sur l'œuvre de rue de l'Indien Utpal Dutta, la lecture de Theeraphong Inthano des textes dramatiques nationalistes du roi thaïlandais Vajiravudth sont des illustrations assez fascinantes de cette séduction sciemment orchestrée pour retenir un spectateur qui n'attend pas un discours politique dans un divertissement : l'inscription dans un cadre culturel admis et familier au public populaire (yâtrâ indienne, Râmakien thaïlandais) est une monnaie de passage, l'obole du message politique. Tout en innovant, ces dramaturges qui parlent de politique ont à cœur de préserver un espace littéraire commun, de rester fidèles à une forme de tradition dans laquelle l'émergence de la parole politique soit aussi peu incongrue que possible.

Une situation plus complexe apparaît quand l'interdit du pouvoir vient troubler cette négociation du politique. La question principale est alors de parvenir à faire signe au public en aveuglant autant que possible les gardiens du sens ; l'acceptation du politique est, dans ce cas, à la fois dangereuse et jouissive, puisque s'effectuant au nez et à la barbe des autorités. Un cas emblématique de fonctionnement de ce mécanisme est offert par la pièce *Soñar con Ceci trae coli*, de l'Uruguayan Carlos Denis Molina ; Cécile Braillon Chantraine se penche sur ses procédés allégoriques, qui constituent autant de clins d'œil envers un public à la fois effrayé et conquis par l'audace de la mise sur scène d'une douleur généralisée, que la dictature interdit non seulement d'exprimer, mais même d'avouer. Cependant, on trouve ce fonctionnement dès le théâtre du Moyen Âge (Estelle Doudet), quand les farces jouées en investissant la place publique mettaient en scène des personnages réels sur lesquels se concentrait le mécontentement populaire : s'il ne s'agit pas toujours du contournement d'un interdit de s'exprimer, il n'en reste pas moins que le contenu politique arrive en décalage, misant sur la surprise et le plaisir d'une vindicte pas vraiment attendue. Dans son approche de la première traduction portugaise, au XVIII^e siècle, du *Dom Juan* de Molière, Marie-Noëlle Ciccia analyse une situation de négociation ratée du politique, du fait d'une vigilance intransigeante des autorités : quoique l'auteur anonyme ait cherché à adapter la pièce à la doctrine religieuse du tribunal censorial, le risque politique est détecté

5. Puisque le rapport qu'entretiennent les « théâtraux » des entre-deux-guerres avec le public populaire peut assez largement être décrit dans ces termes léninistes, même si le lien intellectuel entre les animateurs cités par l'article et la mouvance PC(b) n'est pas toujours établi.

et épinglé par-delà tous les dispositifs qui cherchaient à en dissimuler le sens profondément libertin. Enfin, Hadj Dahmane analyse un exemple contemporain de cette négociation permanente, en étudiant l'évolution du théâtre de Slimane Benaïssa qui suit les méandres de l'évolution politique algérienne et passe ainsi d'une dimension politique implicite à un véritable engagement assumé contre les mirages de l'islamisme.

Une seconde section de ce volume est consacrée à des pièces jouées non seulement dans une situation où la contrainte du dire ne s'exerce pas (ou ne pèse pas sur la conception des pièces), mais où le public est habitué, et s'attend même, à être interpellé sur des questions politiques lorsqu'il va au théâtre. Au-delà de l'exemple canonique des pièces d'Aristophane (Marie-Hélène Delavaud-Roux), dont l'intérêt est de proposer une réflexion sur les codes de signification non-verbaux adoptés par l'auteur dans sa prise de position dans les affaires de la cité, la question de la perception par les dramaturges de l'horizon d'attente du public, lors du déploiement de leur propre discours politique, ne reste pas moins opérante. On constate en revanche qu'elle détermine à présent des choix de déplacement du sens, une volonté de s'abstraire des oppositions simples dans lesquelles le champ politique cristallise les positions. Trois auteurs sont emblématiques de ce processus d'« engagement désengagé », qui mène à la recherche d'une saisie purement littéraire du politique : Jarry écrivant sur l'affaire Dreyfus (dont il est question dans l'article d'Asia Kettani – le cas de Romain Rolland étant plus problématique), Genet et Koltès étudiés par Arnaud Maïsetti. Ainsi, au spectateur prêt à lire un engagement contre la guerre d'Algérie dans *Les Paravents*, Genet fait la surprise d'offrir un « politique présent partout, mais défini ou délimité nulle part » (selon la formule de Koltès), pour ne donner que cet exemple, peut-être le plus clair. De près ou de loin, les textes dont il est question dans cette seconde section donnent à voir la volonté ou le génie de ne pas être, politiquement, exactement là où le public attend que le texte se place. Il en est de même des auteurs africains passés en revue par Christine Ramat, ou de la « réécriture » d'*Henri IV* par Friedrich Dürrenmatt, dans laquelle le centre du pouvoir se déplace et le positionnement politique du dramaturge aussi (Frédérique Mengard). Une mention spéciale peut être faite de l'article d'Abdoulaye Imorou sur Aimé Césaire, qui raconte l'histoire d'une trahison, d'une heureuse surprise que fait le texte à la position idéologique prédéclarée de l'auteur : dans sa richesse dramaturgique, *Une tempête* dit plus, et mieux, que la déclaration péremptoire selon laquelle « l'émotion serait nègre comme la raison hélène »... Quant à la représentation de *1789* par le Théâtre du Soleil, analysée par Marion Denizot, elle vise sans doute une mobilisation et la célébration de la Révolution française,

mais elle dialogue avec les codes admis par le public et cherche à le mener ailleurs que vers une adhésion à un lieu commun patriotique, si structurant de l'identité française fût-il.

Ainsi, du théâtre antique aux pièces de la modernité la plus rapprochée, de la dramaturgie française du XVIII^e siècle aux codes réutilisés du théâtre thaïlandais ou indien, le colloque dont le présent volume publie les actes a réussi à dégager une forme d'unité. Cependant, plus riche en lignes de fuite qu'en lignes de force, cet ouvrage n'a d'autre prétention que d'ouvrir des champs dans lesquels le lecteur poussera, en fonction de ses intérêts, ses propres explorations.