

La scène, au-delà du réel ?

Alexis Ross

Numéro 326, hiver 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92119ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ross, A. (2020). Compte rendu de [La scène, au-delà du réel ?] *Liberté*, (326), 77–79.



La scène, au-delà du réel ?

Alexis Ross

C'est à une véritable dialectique du théâtre et de la politique que nous convie Olivier Neveux. Théâtre et politique, insiste-t-il, sont et demeurent deux pratiques foncièrement différentes et c'est à partir de cette étrangeté, non de quelque complicité facile, qu'il faut penser leurs rapports et ce que chacune dans sa spécificité peut offrir à l'autre. Deux lignes de force sont à tirer de ce dense ouvrage. D'une part, une instigation à penser la portée du théâtre à la lumière de ce que ce dernier peut vraiment accomplir, à condition toutefois d'accepter les exigences que fait peser sur lui la politique. De l'autre, une préoccupation constante pour les pratiques, les processus et les moyens institutionnels qui font exister le théâtre et qui influent évidemment sur ce qu'il peut. Dans les deux cas, il s'agit de s'« arracher aux mystiques idéalistes de l'art » et d'explorer les voies concrètes, multiples, par lesquelles il rencontre la politique.

L'auteur ne prescrit pas de modèle pour cette rencontre, mais observe et commente, innombrables exemples à l'appui, ce qui actuellement se joue autour de lui – dominances, écueils, promesses. Il se penche sur le contexte français, et les constats qu'il dresse ne peuvent pas être simplement déracinés, puis universalisés ou plaqués sur la situation québécoise qui est la nôtre, mais les grandes questions qu'il pose et ses hypothèses de travail peuvent certainement nous interpeller.

Une inquiétude habite l'ouvrage et lui donne son titre : alors même que l'ambition de faire du « théâtre politique » est affichée par un nombre toujours crois-

Olivier Neveux
Contre le théâtre
politique
La fabrique, 2019, 320 p.

sant d'artistes, « l'inflation de sa nomination n'est-elle pas inversement proportionnelle aux traces de sa vivacité ? » C'est que la vogue française du théâtre politique constatée par Neveux n'est pas qu'un effet de mode : elle est pour beaucoup le produit d'attentes des institutions de financement privées ou publiques, qui ont cru bon installer certaines formes – réifiées – d'« utilité politique » comme incontournables de la quantification des bienfaits du théâtre. Voilà que « tout projet culturel n'a pour lui d'autres issues que la création de valeurs économiques ou citoyennistes ». Mais vouloir, pour les autoriser, calculer la valeur des spectacles à venir, c'est se fermer d'entrée de jeu aux manières dont ils pourraient déranger les catégories en vigueur tant du côté de la politique que de celui du théâtre ; c'est imposer encore comme mesure de la pratique scénique les mêmes critères qui veulent partout assurer la bonne gouverne du monde. Ici, la rencontre du théâtre et du politique se présente comme une neutralisation de chacun par l'autre.

Quelles sont donc les fins et les formes convenues du théâtre politique contemporain et quelles sont leurs limites ? Neveux émet d'abord de sérieux doutes sur ce qui a très souvent été pris pour la fonction propre du théâtre militant et qui fait encore aujourd'hui son pain et son beurre : la provocation d'une « prise de conscience » chez le public. Il présente et étrille toute une vague de spectacles réalistes ou documentaires, avatars contemporains d'un théâtre aux prétentions pédagogiques, prétendant souvent à l'objectivité – tendance

Conservez votre Liberté jusque dans vos réseaux sociaux!

Suivre Liberté sur Facebook, Twitter ou Instagram, c'est la garantie d'un fil :

- sans monocles fâchés;**
- sans chroniqueurs délirants;**
- sans photo de chats*.**

*** On fera peut-être des exceptions pour les photos de chats.**

LIBERTÉ
art & politique

française que l'on retrouve aussi beaucoup chez nous. Neveux, lecteur de Jacques Rancière, remarque d'abord que les artistes qui se donnent pour mandat d'éduquer la salle sur des thèmes choisis accordent étrangement une valeur politique prédéterminée – habituellement libératrice – à leur scrupuleuse transposition du « réel » sur scène, alors que c'est plutôt dans l'imprévisible réception des œuvres par leurs publics qu'apparaissent leur portée véritable, leurs multiples significations. L'auteur craint aussi que le souci exacerbé des faits ne fasse trop peu de cas de la spécificité de la scène : celle-ci se trouve réduite à n'être que le lieu d'un reportage, qu'une pâle copie de la réalité; sont négligés alors toute la part fictive du spectacle et son droit à l'invention. Neveux, suivant là les idées d'Annie Le Brun, en a contre un art qui, visant la reproduction minutieuse du monde de la domination (pour le dire vite : celui du capitalisme avancé, du patriarcat, du colonialisme...), s'y inféode finalement au plus haut point et lui confère le monopole du pensable plutôt que de chercher à le problématiser ou à envisager son dépassement. En effet, trop de créateur-trices, les yeux rivés sur le monde tel qu'il va, empruntent encore à l'imaginaire dominant leurs manières de découper la réalité, d'interpeller les sujets ou de faire vivre les corps. Ainsi de ces spectacles évoqués par Neveux où sont appelé-es à témoigner des migrant-es réduit-es à l'image que l'on s'en fait déjà – lancé-es, éperdu-es, dans une traversée et une misère qui résumeraient leurs existences.

Comment, alors, s'appuyer sur les possibilités propres du théâtre tout en les mesurant aux exigences de l'émancipation politique? Pour Neveux, contribuer à la lutte générale signifie, pour la scène, de contredire le régime hégémonique dans son versant symbolique et sensible, en imaginant des contenus et des formes – langages, corps, affects – qui tranchent avec lui. « Il y va d'un changement de perspective : ne pas rajouter à l'univers des représentations celle qui convaincra de l'abomination de la domination [...] mais dédier la représentation à participer à l'instabilité de l'équilibre des représentations existantes. » Les récits et gestes fictifs qui se développent sur scène ne sont pas tout à fait soumis aux impératifs qui organisent la quasi-totalité de l'existence sociale : dès lors, le théâtre ne serait-il pas un lieu privilégié pour la relance de l'imaginaire, pour la réinvention de nos idées ainsi que des sensibilités qui les portent? Inspiré par Walter Benjamin et par Ernst Bloch, Neveux pense l'importance de rompre le continuum de l'histoire par l'entremise d'un théâtre qui « introduit dans ce temps un autre présent – qui pourrait devenir ou pas un futur », selon la manière dont s'en emparent ceux et celles qui le reçoivent. Dans cette veine, il cite par exemple *Deux Mille Dix Sept*, œuvre de la chorégraphe Maguy Marin, qui pige dans l'imagerie supposée désuète de l'agit-prop du siècle dernier et la réactualise avec un mélange ambigu de pessimisme et d'agressivité, déstabilisant nos propensions contemporaines à clamer la fin des luttes historiques et à réclamer seulement un peu plus de bonne entente.

Peut-être, dans cet espoir d'un art voué à faire éclater les codes sensibles dominants, l'idéalisme que

Neveux se promettait d'écarter fait-il un peu retour. Se pourrait-il que les condensés d'utopies que proposent certains théâtres politiques accomplis ne servent, ultimement, que de catharsis désarmante plutôt que de premier acte à un futur revisité? C'est que la politique d'Olivier Neveux en est beaucoup une de l'« émancipation », souvent individuelle, et, le lisant, on s'interroge souvent quant à ce que peut valoir la brève subversion de l'imaginaire de quelques-un-es lorsque le monde bien réel s'obstine à demeurer le même. Cela dit, Neveux ne promet jamais que le théâtre pourrait suffire à quelque libération d'ampleur : il pose seulement que son utilité propre, limitée mais réelle, se joue du côté de la lutte pour les représentations et pour l'invention des futurs. C'est en tant que tel qu'il doit être inscrit dans un réseau plus large d'actions politiques, qu'il ne saurait remplacer.

Mais une question, peut-être plus grave, subsiste : ne doit-on pas craindre, suivant les soupçons autrefois formulés par Herbert Marcuse, que les expériences neuves offertes au théâtre ne soient que les luxueuses consolations que s'approprient, sous le couvert de la nuit, les mêmes privilégié-es qui travaillent tout le jour à interdire leur réalisation effective? Il n'y a pas de solution facile à un problème comme celui-là. S'impose seulement le constat que toute réflexion politique sur le théâtre doit s'appuyer sur une critique sérieuse de l'institution théâtrale et des limites que son état peut poser à une pratique artistique qui ne flotte jamais dans le ciel des idées.

Olivier Neveux ouvre d'ailleurs son livre sur un long chapitre consacré à l'analyse critique des politiques culturelles en France, où il souligne entre autres choses l'importance des mesures visant à favoriser l'accès au théâtre à de nouveaux publics. Rien n'est gagné, toutefois, et de nombreux combats s'imposent. Sous Macron, au nom de la fluidité entrepreneuriale et créatrice, la tendance serait à la suppression des quelques moyens

de production durables qui assurent le fonctionnement du champ théâtral : privatisation des ressources, financement par projet, éloge de la débrouillardise... Nous pourrions nous réjouir de ne pas (encore) subir trop directement chez nous cette forme exacerbée de démantèlement institutionnel. Neveux entame d'ailleurs un éloge senti de l'institution publique qui, dans

Pas de théâtre de la révolution sans révolution du théâtre.



l'idéal, devrait pouvoir garantir un peu de pérennité à la pratique théâtrale, et donc assurer la possibilité, sans « efficace comptable », d'expérimenter où, quand et comme il le faut; la possibilité aussi d'aller à la rencontre de publics divers. Mais on ne saurait pour autant aller vanter sans arrière-pensée les vertus de l'appareil public. Quand ce qui reste d'institution se technicise et se hiérarchise à outrance, quand « les rapports [y sont] de sujétion – non de contradiction », il est en effet un peu angélique d'y voir un avenir radieux. En plus d'être un frein évident à l'invention artistique – et donc aux vertus politiques de celle-ci –, la rigidité et la verticalité institutionnelle favorisent la reproduction des rapports de pouvoir systémiques : absurdité d'un théâtre qui clame sur scène son refus de la domination raciste, patriarcale et néolibérale pour mieux reconduire en coulisses toutes les violences du catalogue, de l'exploitation des un-es à l'exclusion des autres, en passant par le « management » autoritaire de chacun-e.

Mais il n'est pas nécessaire qu'il en soit ainsi. Il nous faudrait savoir appréhender l'institution comme un lieu de tensions, de contradictions continues où la négociation entre l'acquis et ce qui le déplace confère une vitalité bien plus prometteuse que la mobilité et la fluidité, qui ne sont trop souvent que les masques de variations autour des mêmes exigences organisationnelles et esthétiques (rentabilité, citoyenneté, etc.). Il importe donc de « [d]éfendre les services publics, tout autant que [de] se les réapproprier contre l'État et contre le marché dont l'État est le garant ». Neveux se permet même d'énoncer le programme d'un « service public de la culture » : la continuité (contre le démantèlement), l'égalité (des artistes, des animateur-trices, mais aussi des publics) et « la mutabilité (qui prend acte de l'évolution des besoins sociaux) ». Ce sont là les conditions du théâtre tout court, mais aussi celles d'un théâtre politique qui se respecte – qui assure sa propre puissance et son autonomie et qui en fait la condition de sa pertinence politique. Comme quoi il n'y a pas de théâtre de la révolution sans révolution du théâtre. L



Parfois, je rêve la nuit que les réseaux sociaux se sont secrètement donné pour mission d'attirer à eux toute la haine du monde pour aller la jeter dans un lac.