

Le théâtre et la loi

Klaas Tindemans

Number 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26570ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tindemans, K. (1989). Le théâtre et la loi. *Jeu*, (50), 76–79.

n'est plus représenté dans la figure unique d'un chef, mais par de multiples instances par lesquelles il se réfracte — la science, par exemple, les multiples technologies, l'enseignement, la culture organisée officiellement et subventionnée à de multiples niveaux, etc. —, Antigone a sa place chaque fois qu'il sera cru possible d'épouser ce qu'implique un ordre pour en manifester et en révéler le caractère odieux. Entendons-nous bien, Antigone n'est pas une figure sacrificielle, elle choisit d'appartenir au lieu de la mort parce que tous les membres de sa famille y sont déjà, mais ce choix que, dans sa candeur juvénile, elle fait, entraîne la révélation et la manifestation de l'extraordinaire étroitesse de qui croyait parler au nom du Bien de tous.

pierre gravel

le théâtre et la loi*

Le théâtre et la Loi: de quelle façon envisagez-vous leurs rapports?

Juriste de formation, Klaas Tindemans a travaillé à l'Opéra de Bruxelles comme *dramaturg*. En plus d'écrire pour une revue de théâtre flamande, *Etcetera*, et un quotidien, *The Standard*, il enseigne la dramaturgie au Conservatoire de théâtre d'Anvers et collabore, à titre de *dramaturg*, au Théâtre Tÿd (le Temps).

Qu'en ce lieu habita la référence, et la crainte
avec elle de mal faire,
Tant que les citoyens dans leurs propres lois
ne poseront pas un principe empoisonné:
Si tu la troubles avec de la bourbe,
Tu n'auras plus de belle eau brillante à boire.

Eschyle, *les Euménides*, v. 690-695

Par cette «épiphanie» de la déesse Athéna, Eschyle a confirmé la primauté de la Loi, la clarté de la Justice. Dans *l'Orestie*, Eschyle fait triompher la Justice manifestée dans les Lois sur la vengeance sans normes et sur le cycle incessant de la violence. Il a pu agir ainsi comme artiste parce que ses personnages, divins ou humains, étaient solidaires du public devant lequel ils étaient présentés, parce qu'ils partageaient la même expérience sociale fondamentale. La ville, ici l'État athénien, se trouvait au V^e siècle av. J.-C. au sommet de son pouvoir, à la fois politiquement, militairement et économiquement. Le théâtre étroitement lié à la religion donne forme à cette fierté. *L'Orestie* raconte l'histoire de ce triomphe de l'idée de la «polis» où la Loi se trouva mise au centre de la civilisation. Elle témoigne d'un moment de consensus entre les citoyens et la «polis» où tous

* Ces quelques réflexions sont très élémentaires, parfois contradictoires dans leur développement. Elles ouvrent ou continuent une discussion sur la légitimité perdue des arts scéniques.

purent faire entendre leur voix: le peuple était homogène, il partageait les mêmes rituels et les mêmes mythes. Et pour des siècles, le théâtre resta lié à l'ordre et à la loi. Ou plus exactement: l'histoire du théâtre dans la civilisation occidentale est l'histoire d'une émancipation progressive de cet ordre, histoire réussie ou ratée. Pour ne pas se laisser séduire par une croyance simpliste dans un progrès linéaire, on peut dire que le théâtre d'un côté et la «loi et l'ordre» d'un autre côté se sont plutôt éloignés l'un de l'autre, et que le théâtre ne s'est donc pas libéré d'une façon affirmative. Aujourd'hui, en effet, nous sommes arrivés à un point où l'indifférence règne: les institutions n'ont plus besoin de cette forme impitoyable de spectacle, et le théâtre se centre sur sa propre nature, met en doute le sens de sa propre autonomie. Malgré l'affirmation répétée par les penseurs de la fin du XIX^e siècle de «la mort du sujet», il semble qu'une explication à ce divorce fondamental entre création artistique et ordre social puisse être trouvée dans la subjectivisation extrême du faire artistique et du faire politique. Le conflit entre art et politique existe depuis longtemps: par exemple, Shakespeare a dû supprimer la scène de l'abdication de Richard II dans la pièce de ce nom, car la légitimité récemment acquise par la dynastie des Tudor risquait d'être mise en question. Mais, si l'on fait exception d'un Beckett qui veut forcer le respect des indications scéniques devant le juge, l'indifférence entre l'art et «l'ordre juridico-politique» est nouvelle, et elle est explicable, entre autres facteurs, par un état mental juridique extrêmement «subjectiviste».

La «déclaration des droits de l'homme et du citoyen» — il convient de le rappeler en 1989 — a provoqué une révolution copernicienne dans la pensée et l'action juridique en Europe et en Amérique. La question de savoir si les institutions prévoyaient l'exercice d'un certain droit par le sujet ne fut plus décisive pour la sanction de ce droit. Par contre, fut décisive la question de savoir si le sujet, par nature, avait des droits innés. Le sujet lui-même devint le critère de référence et on développa un cadre juridique en fonction de ce critère. Ce principe d'autonomie juridique pour chaque individu sembla trouver son achèvement dans les jeunes démocraties bourgeoises d'après la Première Guerre mondiale, mais le nazisme et le stalinisme ont prouvé, immédiatement après, que la «libre volonté» que présuppose la notion de droit subjectif fut manipulable jusqu'à l'horreur. Toutefois, les vainqueurs de l'holocauste ont réagi en affirmant plus énergiquement encore les droits subjectifs avec la Déclaration universelle des droits de l'homme. Et aujourd'hui cette déclaration constitue la pointe la plus avancée de la moralité mondiale, malgré les discussions, souvent marginalisées, sur la relativité culturelle des formulations de 1948. La renaissance de l'idée du droit naturel — les objections d'un Adorno qui a vu dans l'holocauste le triomphe d'une subjectivité cruelle furent à peine entendues — a continué à déterminer les institutions.

Le courant intellectuel de la critique idéologique qui, dans les années soixante-dix, est arrivé jusqu'à la théorie juridique, malgré la substantialité et la profondeur de ses analyses — je pense notamment au travail de Bernard Edelman —, n'a jamais pu miner la croyance à la subjectivité. Mais, en partant d'une base plus pragmatique et en tenant compte du rôle politique que peut assumer un appareil juridique — la protection par la cour suprême des États-Unis du droit à l'avortement est exemplaire —, des théoriciens comme Richard Dworkin essayent de défaire les notions de droit de leur tendance subjectiviste et tentent de les analyser comme un ensemble intersubjectif et relationnel et de les confronter à une réalité sociale moins normative.

C'est l'avant-garde historique, la plus purement exprimée par Dada, avec, en arrière-fond, les gémissements qui montent des tranchées de l'Yser et de la Marne, qui consacre le «subjectivisme dans les arts». Un subjectivisme, une action émancipatrice qui démontrera, paradoxalement plus nettement que n'importe quelle philosophie politique, l'illusion de la «libre volonté». L'écriture de Beckett isole un individu absolument dépourvu de liberté, paralysé; Brecht montre la

perversion de la morale par l'économie, une économie qui n'arrivera jamais à élever ses idéaux de productivité jusqu'à une alternative éthico-politique. Dès que la politique organisée en institution et la création artistique ont, dans un mouvement presque parallèle, radicalisé leur subjectivité (Robespierre, Jarry) et l'ont minée immédiatement après (Lénine, Beckett), alors ils sont devenus sans danger l'un pour l'autre. L'art ne peut plus se servir de la politique, la politique n'utilisera plus l'art. Un concert de gala programmant les sommets du répertoire symphonique est aujourd'hui démasqué sans hésitations comme l'alibi d'une politique de relations publiques pour institution a-culturelle : le prestige est finalement très faible. Bertolt Brecht, le dernier auteur de théâtre qui représentait un rapport organique (pas forcément harmonieux) entre art et



L'Athéna
«mélancolique», vers
460 av. J.-C.



Statue en bronze
d'Athéna, IV^e siècle
av. J.-C.

politique est rarement joué, du moins pas d'une façon qui mette en cause une écriture qui demande justement à être interrogée. L'impact politique, la seule raison pour Brecht d'être actif comme artiste, manque systématiquement.

La clarté du consensus, protégée par Athéna, a fait place à la pluriformité, une notion vide, ou, plus exactement, à la multipolarité: les angles de vue, en art et en politique, ont éclaté. Les moteurs de la création artistique et de l'action politique sont devenus contradictoires: jamais la culture bourgeoise et l'art d'avant-garde ne se sont trouvés dans un face à face si hostile et, en même temps, dans une telle position d'indifférence. L'impact de l'art sur la réalité de la «loi et l'ordre» ne fut jamais si insignifiant. La légitimité de l'art comme esthétique, aussi radical que puisse être cet art à son moment d'apparition, est aussi évidente que son absence de légitimité sociale est problématique. Moins l'art fonctionne comme décoration de la vie, plus il devient un ornement. Cette situation ne convient qu'à l'indifférence officielle: le théâtre reste vide.

klaas tindemans

traduit du flamand par **jean-marie piemme**