Acta fabula
Revue des parutions
vol. 21, n° 6, Juin 2020
Les études théâtrales à l'intersection des disciplines
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.13001

Théâtre en résistance. À la recherche d'une brèche & de l'infime

Theater in resistance. In search of a gap and of the infinitesimal

Ioanna Solidaki

Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris : La fabrique éditions, 2019, EAN 9782358721738.

Pour citer cet article

Ioanna Solidaki, « Théâtre en résistance. À la recherche d'une brèche & de l'infime », Acta fabula, vol. 21, n° 6, « Les études théâtrales à l'intersection des disciplines », Juin 2020, URL : https://www.fabula.org/revue/document13001.php, article mis en ligne le 01 Juin 2020, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.13001

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

Ioanna Solidaki, « Théâtre en résistance. À la recherche d'une brèche & de l'infime »

Résumé - *Contre le théâtre politique* se présente avec un titre paradoxal, à coup sûr provocateur, mais c'est surtout un cri du cœur sincère de l'auteur pour repenser et retrouver un théâtre en résistance. L'essai déploie une réflexion originale, pour son caractère dialectique, pour les contradictions qu'il relève dans ce que fut, ce qu'est et ce que pourrait être le théâtre politique aujourd'hui. Non pas *Contre* l'association entre théâtre et politique, mais contre une association actuellement délestée de son potentiel utopique, et *pour* la résistance à la récupération, à la marchandisation et à l'innocuité qu'elles ont entraînée. Le livre est donc polémique et se destine à celles et ceux qui « s'échinent à mobiliser le théâtre contre ce monde » (p. 17). L'auteur précise qu'il n'est pas un artiste contraint à se conformer aux logiques du marché pour pouvoir faire carrière ou simplement survivre. Il se dit depuis toujours animé par deux passions qui sont la politique et le théâtre. C'est donc en exerçant une pratique de spectateur — et d'universitaire —, qu'il fait le bilan de la politique théâtrale en France et qu'il tente d'évaluer, à partir d'exemples précis, l'état du théâtre politique. Il appréhende enfin le potentiel politique du théâtre en faisant quelques propositions pour le retrouver.

Mots-clés - Brèche, Détail, Petit, Réalisme, Théâtre politique

Ioanna Solidaki, « Theater in resistance. In search of a gap and of the infinitesimal »

Summary - *Contre le théâtre politique* presents itself with a paradoxical title, certainly provocative, but it is above all a sincere cry from the author's heart to rethink and rediscover a theatre in resistance. The essay deploys an original reflection, for its dialectical character, for the contradictions it raises in what was, what is and what could be the political theatre today. Not *Against* the association between theatre and politics, but against an association currently stripped of its utopian potential, and *for* the resistance to recuperation, commodification and the harmlessness they have brought about. The book is thus polemical and is aimed at those who "toil to mobilise theatre against this world" (p. 17). The author makes it clear that he is not an artist forced to conform to the logic of the market in order to make a career or simply to survive. He says that he has always been driven by two passions: politics and theatre. As a spectator — and academic — he takes stock of theatrical politics in France and tries to evaluate the state of political theatre, based on specific examples. Finally, he apprehends the political potential of the theatre by making some proposals to recover it.

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

Théâtre en résistance. À la recherche d'une brèche & de l'infime

Theater in resistance. In search of a gap and of the infinitesimal

Ioanna Solidaki

Contre le théâtre politique se présente avec un titre paradoxal, à coup sûr provocateur, mais c'est surtout un cri du cœur sincère de l'auteur pour repenser et retrouver un théâtre en résistance. L'essai déploie une réflexion originale, pour son caractère dialectique, pour les contradictions qu'il relève dans ce que fut, ce qu'est et ce que pourrait être le théâtre politique aujourd'hui.

Non pas *Contre* l'association entre théâtre et politique, mais contre une association actuellement délestée de son potentiel utopique, et *pour* la résistance à la récupération, à la marchandisation et à l'innocuité qu'elles ont entraînée. Le livre est donc polémique et se destine à celles et ceux qui « s'échinent à mobiliser le théâtre contre ce monde » (p. 17). L'auteur précise qu'il n'est pas un artiste contraint à se conformer aux logiques du marché pour pouvoir faire carrière ou simplement survivre. Il se dit depuis toujours animé par deux passions qui sont la politique et le théâtre. C'est donc en exerçant une pratique de spectateur — et d'universitaire —, qu'il fait le bilan de la politique théâtrale en France et qu'il tente d'évaluer, à partir d'exemples précis, l'état du théâtre politique. Il appréhende enfin le potentiel politique du théâtre en faisant quelques propositions pour le retrouver[1].

O. Neveux propose de « rompre avec la politique, telle qu'elle s'est établie, et [de] contester alors son alliance avec le théâtre, "le théâtre politique", et tout ce qui les identifie et les banalise » (p. 218). Il commence ainsi par dissocier les deux termes — théâtre et politique — pour étudier les variations complexes, les « mythologies » et les *doxa* de leur association dans l'histoire récente des xxe et xxie siècles, tout en créant des liens critiques avec l'histoire du théâtre antique (spécifiquement grec). Bien que le fil de sa pensée soit tendu entre Walter Benjamin et Jacques Rancière, l'auteur est particulièrement imprégné par les aspirations libertaires des

[1] Ce compte rendu se concentre sur les propositions d'Olivier Neveux pour repenser et retrouver le théâtre politique. D'autres comptes rendus du livre d'O. Neveux ont été publiés ; plus spécialement sur les enjeux théoriques entre théâtre et politique (https://www.nonfiction.fr/article-9833-le-theatre-peut-il-et-doit-il-etre-politique.htm) et un résumé sur les politiques culturelles (https://www.monde-diplomatique.fr/2019/05/NEVEUX/59880).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

philosophes comme Miguel Abensour, mais surtout d'Annie Le Brun, dont l'ouvrage *Du trop de réalité* (2000) donne le ton au chapitre « Du trop de réalisme ».

Quant à *sa* définition du théâtre politique, O. Neveux la conçoit amplement comme « tout théâtre qui soutient, manifeste, entretient un souci, une inclinaison, un projet politique — cela peut être ténu ou flagrant, militant ou critique, à distance ou frontal, dans ses fables ou ses attendus » (p. 9). L'auteur suggère d'opposer à l'affirmation convenue du « tout est politique » un « tout peut être politisé ». Mesuré à cette aune, le théâtre contemporain ne se dirait politique « qu'à condition de ne rien désordonner ni perturber » (p. 11). Où sont en effet aujourd'hui les projets qui pourraient « faire obstacle à l'absorption par le capitalisme des formes et des dispositifs d'un art contestataire » (p. 14) ?

L'impasse

Bien que l'essai soit structuré en trois chapitres distincts, la pensée se tisse à travers une multitude d'exemples de mises en scène récentes qui sont longuement décortiquées ou rapidement commentées. L'auteur prévient que sa pensée empruntera les chemins « tordus de l'émancipation », selon l'expression de Rancière (p. 18). La lecture peut se faire assez librement en sélectionnant des chapitres, ou même en boustrophédon, en commençant par la fin. Commençons par la fin du livre, pour nous concentrer sur le microcosme de la scène avant de cheminer vers le macrocosme qui l'entoure et qui nous entoure. Olivier Neveux choisit de décrire le spectacle *2017* de Maguy Marin, hybride de théâtre et de dance, comme étant politique, comme exemple « d'un art contestataire ». Arrêtons-nous sur la dernière séquence montrant un mur érigé qui semble placer le public dans une impasse (Fig. 1).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Fig. 1 : La création *2017* de la chorégraphe Maguy Marin. C'est la séquence finale : un mur se constitue à partir des briques sur lesquelles sont écrits des noms de milliardaires.

O. Neveux examine, avec l'œil du sociologue, non seulement la mise en scène, mais aussi sa réception. Le spectacle chercherait à créer des images qui parlent d'elles-mêmes, symboliques mais frontales ; pourtant les spectateurs et spectatrices « éclairé·e·s » n'ont voulu y voir que des mouvements de danse pure et un « happy end ». Revenant sur l'histoire de l'Europe et ses fascismes, décrivant les effets du capitalisme, *2017* laisse le public seul face à un mur couvert de noms de financiers. Pour O. Neveux le public se trouverait dans un « face à face avec la domination » et « la politique du spectacle semble[rait] là tout entière ressaisie, […] rien d'autre que l'obstacle de cette fortification […] à abattre » (p. 289). Bien que Neveux se désole face à la réaction des spectateur·trice·s — l'embarras [ou le déni] —, en regardant cette scène nous pouvons nous demander si ce mur en conclusion ne pose pas aux spectateurs et spectatrices la question du consentement. D'ailleurs, cette question est sans doute la préoccupation centrale d'O. Neveux. Les mots suivants d'Annie Le Brun dans *Ce qui n'a pas de prix*[2] expriment bien l'impasse dans laquelle nous nous trouvons, l'asservissement contre lequel Neveux appelle à résister :

> Jusqu'à quel point continuerons-nous d'y rester indifférents ? Jusqu'à quel degré consentirons-nous à y contribuer, fût-ce par inattention ? Jusqu'à quand accepterons-nous d'ignorer qu'il s'agit de la mise en place d'un genre inédit d'asservissement sinon de corruption ? (Le Brun 2018 : 11)

2 Annie Le Brun, *Ce qui n'as pas de prix. Beauté, laideur, politique*, Paris : Stock, coll. « Les essais », 2018, p. 11. Pour elle, l'art contemporain véhiculerait une idéologie dominante marchande et participerait à une censure imposée à nos désirs par excès de sollicitations. Il nous resterait que de refuser l'assujettissement au monde de la finance pour retrouver une pensée politique et une « éthique » de la rugosité et de la contradiction là où tout a été lissé.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pour O. Neveux, « le spectacle fait d'une inspiration politique le matériau de son travail, mais à rebours des injonctions politiques, il n'est le message ni la question ni le témoignage de rien » (p. 291). La grande qualité de *2017* serait de ne pas chercher à séduire en « ménageant la réalité » : par sa forme saccadée le spectacle montrerait lui-même qu'il n'est pas la réalité (*idem*). L'enchaînement des images dans le spectacle de Maguy Marin est, en effet, discontinu, et c'est là que O. Neveux verrait la naissance d'une pensée. C'est dans ce mouvement de succession des images (et dans la pratique du rythme), dans leurs mises en rapport qui « défait l'ordre des causalités et des associations programmés » (p. 285) que le regard de la chorégraphe, c'est-à-dire son point de vue, devient politique et dresse « l'état des choses dans lequel il faut intervenir » (p. 287). Ce type de spectacle alors défendrait la possibilité qu'a l'art de participer avec ses propres pouvoirs à la politique (p. 291).

Il y a un rapprochement saisissant avec certains spectacles de Milo Rau, souvent cités dans le livre, qui se réclame ouvertement d'un théâtre politique et qui questionne — avec le même « acharnement » qu'O. Neveux — ce qu'est le théâtre et comment parler politique en agissant. Par exemple, pour *La Reprise,* qui soulèverait la question de la *mimesis* — est-elle imitation ou représentation (Loraux 1999 : 128) —, « la politique se [découvrirait] à partir de la représentation », car ce spectacle « [ferait] valoir les implications affectives, éthiques et politiques du simulacre » (p. 233-235). Si *2017* montre clairement qu'il n'est pas la réalité, Milo Rau joue avec la perception de celle-ci par le public en brouillant les pistes par de fréquentes métalepses[3] et en donnant systématiquement à voir ses clés de montage exposant la fabrication du spectacle, du témoignage et de l'histoire. Tandis que M. Marin dans *2017* choisit le frontal, Milo Rau, non seulement dans *La Reprise* mais aussi dans ses autres pièces, choisit la mise en distanciation. Ces deux spectacles politiques font usage de la discontinuité, et en appellent au spectateur et à la spectatrice quant à son rôle d'assujettissement ou de révolte.

L'infime

Deux idées-propositions sur l'art du théâtre selon Olivier Neveux méritent d'être mises en évidence : celle qu'il dessine autour « de l'infiniment petit », « de l'infime », qui réoriente l'attention vers le détail, et celle de la « brèche » dans sa réflexion sur le temps au théâtre et la compacité du monde.

En cherchant une voie pour concevoir un théâtre qui s'opposerait à l'homogénéisation (p. 227), Neveux prête une attention particulière à la question de

[3] Ioanna Solidaki, « Le témoignage intime et politique mis en scène dans la trilogie sur l'Europe de Milo Rau », in *A Contrario*, n° 30, 2020.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'infiniment petit en la considérant comme une « figure de résistance originale », et il la propose comme une « entrée vive pour penser le théâtre » (p. 226). Il suggère que le choix du *petit* aurait déjà en lui-même une qualité politique, suivant les traces de Miguel Abensour[4] qui pour penser une nouvelle forme de résistance s'est donné l'exigence suivante : « se tourner vers ce qui a été délaissé, négligé, exclu ; investir contre la domination du monumental, le petit ; apprendre à redécouvrir la singularité, au moment où elle est niée "en grand" ». Pour l'auteur, en effet, comme il l'explique dans son entretien à France Culture[5], cette attention au *petit* est née au croisement d'une lecture et d'une expérience théâtrale. La lecture serait justement celle de la postface que Miguel Abensour a écrit pour les *Minima Moralia* d'Adorno, qui, dans les termes de Neveux, fait « l'éloge du petit au monumental, face au compact et à la compacité du monde ; de cette espèce de petite chose qui résiste à sa saisie globale parce qu'elle est infime ». L'expérience théâtrale commentée est alors celle d'un spectacle de Chantal Morel, *Le Chagrin d'Hölderlin*, où l'infini hölderlien était porté par deux actrices dans un petit espace (p. 229) : « c'est peut-être ça le *petit*, c'est mettre dans le fini d'un corps, l'infini d'une expérience mentale ». On reconnaît là l'influence de W. Benjamin, pour qui le « petit » est clairement un choix politique, ce corps humain fragile face aux turbulences de l'histoire trouverait une tâche nouvelle et émancipatrice (Birnbaum 2018 : 65-68). O. Neveux en retire que « la taille humaine du petit » nous touche certainement face au spectaculaire, et que ce *petit* n'est ni le « minuscule » ni le « modeste » mais plutôt l'éloigné, l'écarté qui présuppose un décèlement du particulier (p. 226).

Quand les choses ne sont pas aussi frontales que dans *2017* ou que le dispositif ne met pas en question la fabrication du spectacle comme le fait Milo Rau, que se passe-t-il ? C'est peut-être là que se trouve un besoin de repenser la notion du « petit » et d'étudier comment elle opère dans l'œuvre et chez les spectateur·trice·s. Pour O. Neveux, ce *petit* pourrait se trouver là où il y a « le désir d'inviter ce qui ne s'offre pas spontanément comme représentable » (p. 232). Il exprimerait une tentative de cerner « la tension qui se noue entre la nécessité du détail et l'immensité de ce qu'il y a à embrasser, entre le fini et l'infini » et désignerait « le rapport qui doit s'inventer entre des dimensions incommensurables » (p. 228-229). Dans le même entretien, O. Neveux cite Victor Hugo pour qui « la beauté c'est l'infini entouré d'un contour », et précise : « s'il n'a pas de contour, on ne peut pas le percevoir. Et un contour qui ne recueille pas en lui cet infini, c'est juste un contour. Regarder une œuvre, c'est se confronter à ce petit[6] ». L'importance donnée au

[4] Miguel Abensour, « Le choix du petit », postface à Theodor Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1951), Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003, p. 271. Je recommande aussi, pour la compréhension de l'usage de la notion du petit chez Abensour, Benjamin et Adorno, de lire l'article suivant : Antonia Birnbaum, « D'un choix du petit à l'autre. Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Miguel Abensour », dans *Lignes*, vol. 56, n° 2, 2018, p. 63-77.

[5] France Culture, émission *Une saison au théâtre* par Joëlle Gayot, invité Olivier Neveux : Théâtre et politique, l'union sacrée, 02/06/2019.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

regard[7] met en valeur le rôle du spectateur et de la spectatrice. Cet infime peut se loger finalement dans une dialectique entre œuvre et spectateur·trice. Il y aurait quelque chose de politique qui concerne non seulement l'œuvre telle qu'elle est présentée, mais également les spectateur·trice·s qui engagent leur attention.

Chantal Morel, à propos de son spectacle *Le Chagrin d'Hölderlin,* disait que « le théâtre est très fort pour répondre à nos manques ». La réflexion autour de l'infime serait complétée par la notion de « manque », car cette dernière ouvrirait une dialectique qui s'articule autour de la présence et de l'absence (p. 241-242), à quoi nous pouvons ajouter du visible et de l'invisible. Le spectacle *Décris-ravage* d'Adeline Rosenstein, qui occupe une grande place dans le livre, construirait un « documentaire » « qui fait [du manque d'images, de corps, de vérité] sa procédure dramaturgique » et ainsi « approfondit l'absence » de vérité (p. 242 et 243-244). Pour Neveux ce serait le manque ou l'absence qui animerait la recherche du singulier et du particulier (p. 292) que nous découvrons avec la notion du « petit ». Les spectacles repris jusqu'ici montrent des formes de discontinuité qui aspirent à se libérer du *continuum* oppressant. L'infime et le manque permettent d'y ouvrir des brèches.

Une brèche dans le temps

Dans cette association « tumultueuse » de la politique et du théâtre, certaines étapes historiques sont revisitées, car la politique « pose à la représentation théâtrale une foule de questions » (p. 205) qu'il faut examiner au cas par cas, par époque, par mouvement, par metteur en scène, par œuvre. Le livre consacre de longues analyses à certaines de ces étapes pour voir comment l'association a pu parfois fonctionner et pourquoi elle a fini dans le temps par dysfonctionner. Non sans défendre les qualités du théâtre politique de chaque période qu'il décrit, l'auteur relève quelques apories. Par exemple, pour Erwin Piscator, qui a créé un théâtre politique (« prolétarien », « documentaire », ou « antifasciste ») mis au service d'une cause et dominé par un souci pédagogique, théâtre et politique auraient été subordonnés l'un à l'autre. L'auteur remarque que bien souvent dans le théâtre militant, théâtre et politique s'asphyxient ; l'expérience esthétique est souvent minimisée, car l'action politique serait toujours supérieure à l'art du théâtre. Depuis le théâtre épique de Brecht, une volonté trop autoritaire s'est

6 *Idem*.

7 Au sujet du regard, du détail et de la relecture d'une œuvre, je recommande Daniel Arasse, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 2014. Concernant la réorientation du regard vers les détails « insignifiants » d'un spectacle, je me permets de signaler mon article « Le Plan Pirate » (2018), paru dans *Atelier de théorie littéraire*, doss. « Penser par notions », dir. Marta Caraion, Marc Escola et Jérôme Meizoz, en ligne sur Fabula.org, qui porte notamment sur les mises en scène de Christoph Marthaler.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

exercée sur la conscience des spectateur·trice·s dont il s'agit de renouveler le regard. L'agressivité contre « la réalité » d'un monde dominant qui se présentait comme objectif, a fait la gloire du mouvement Dada qui visait clairement l'écroulement de ce monde ; aujourd'hui cette agressivité se tournerait indûment vers le public (p. 200-201). Dans le théâtre documentaire (selon Peter Weiss), où « rien ne se donne dans la neutralité, et où c'est précisément l'acuité politique d'un fait agencé à un autre qui structurait la représentation », O. Neveux reconnait un « théâtre documenté » (p. 138), car il s'agit d'une fiction créée par le regard orienté d'un enquêteur, bien que l'utilisation de documents lui fournisse une relation directe avec « la réalité » ou le réel.

Que resterait-t-il aujourd'hui de ces étapes historiques ; volonté d'éduquer, d'éveiller les consciences, de susciter la révolte ? Mais qu'en est-il dans notre monde, où les choses sont plus troubles, où l'ennemi n'est pas visible, tout en étant partout ? Peut-on définir un public spécifique auquel on s'adresse comme à l'époque de Brecht, de Weiss, du Living Theater ou de Pasolini[8] ? Pourrions-nous rompre avec une politique institutionnelle qui aurait tout réduit à l'utilité d'un message à dire et à faire passer (p. 208 et 212), et qui permettrait une large diffusion des formes et des dispositifs qui se répètent.

Donner une réponse à la fois précise et générale sur ce que la politique peut faire à la représentation théâtrale aujourd'hui semble impossible. Aussi, Olivier Neveux propose-t-il une réflexion stimulante sur la temporalité au théâtre par rapport à la compacité du monde. En s'appuyant sur *LePrincipe Espérance* de E. Bloch qui avance que le théâtre et l'art en général seraient « à la fois expérience et pratique de la complexité du temps » (p. 269), l'auteur constate que « le théâtre crée parmi d'autres, dans l'étouffement du présent, une brèche. Elle existe là, dans *ce* présent, pour *ce* présent. L'art en fissure la compacité, il introduit dans ce temps un autre présent — qui pourrait devenir ou pas un futur. » (p. 270). À partir de cette remarque, il s'agit de chercher un potentiel utopique dans cette ouverture, fissure ou brèche[9], car comme il nous le rappelle, « l'utopie fait du présent son site stratégique ». Pourtant, le temps du présent de la politique et celui de l'art diffèreraient. Celui de la politique appartiendrait à l'opportunité à saisir sur le moment (p. 207). Quant à celui du théâtre, ce serait celui de la *répétition* : ni celui du direct (par exemple filmer les coulisses appartiendrait au direct « télévisuel » et non au présent), ni celui de l'immédiat. Neveux propose alors de redéfinir le présent en

8 Pier Paolo Pasolini, « Manifeste pour un nouveau théâtre », p. 177-190, dans Jean Duflot, *Le rêve du Centaure, entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, La Curiaz : éd. À plus d'un titre, 2016 (1970).

9 Dans ces phrases de Neveux, que l'on trouve également chez John Holloway, *Crack Capitalism. 33 thèses contre le capital*, trad. fr. J. Chatroussat, Paris : Libertalia, 2012. Sur les 33 thèses et la notion de la brèche chez Holloway : Hicham-Stéphane Afeissa, « Il faut lire John Holloway », dans *Des verts et des pas mûrs. Chroniques d'écologie et de philosophie animale*, sous la direction de Afeissa Hicham-Stéphane. Paris : Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2013, p. 229-238.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

considérant l'événement au théâtre. Là, « un évènement est ce qui est en train de se passer », comme dirait Adeline Rosenstein, et il engagerait le mouvement du jeu dans le temps. Ce présent serait, par des gestes-actions qui se répètent tous les soirs, le présent de la représentation (p. 263-264).

D'un œil sociologique toujours, s'appuyant sur la rengaine des gestes refaits chaque soir sur le plateau, Neveux élargit l'articulation entre la répétition et le présent. Il distingue ainsi le temps du spectacle du temps de la création et voit dans le présent de la représentation le résultat d'une longue discordance de temps. Aussi, « ce que le spectateur voit sur scène est une forme de temps déposé dans de l'espace qui est un temps de travail, d'essais, de doutes, de certitudes » (p. 264). Ce temps du présent serait multiplié par le temps du travail, c'est-à-dire le temps du processus de création. Le temps de l'écriture est souvent pris dans le processus, comme dans les créations collectives ou les « écritures de plateau ». Au moment de la réception, les spectateur·trice·s feraient l'expérience simultanée de toutes ces couches temporelles. La réflexion d'O. Neveux nuance l'expérience du temps vécu comme étant le présent du spectacle. Les spectatrices et les spectateurs prendraient conscience que ce temps qu'ils·elles expérimentent est multiplié ou épaissi d'une autre réalité cachée, celle venant du travail de l'œuvre avec toutes les sensibilités et les contraintes qui peuvent l'entourer ? C'est donc une pensée sensible qui crée une brèche dans la perception du temps, qui n'est plus unidimensionnel, et en appelle à une réflexion politique.

Cette brèche dans le temps qu'O. Neveux propose comme une deuxième entrée pour penser le théâtre, ne dépend-elle pas aussi finalement de l'attention du spectateur·trice, de son regard, de son écoute, pendant le spectacle ? Bien sûr « il y [aurait] quelque chose à apprendre de la représentation, mais aussi, de l'art d'être spectateur » (p. 261). Dans ce sens un art du théâtre politique existe bel et bien, mais l'association théâtre et politique ne peut avoir lieu que dans une relation entre spectacle et spectateur·trice. C'est dans cette dialectique que s'intègre la question du petit et de la brèche dans le temps. Toute forme de discontinuité que nous observons dans les spectacles serait une brèche dans un temps capitaliste qui compacte le présent. Les brèches seraient des tentatives d'imaginer un autre monde et introduiraient un mouvement pour aller au-delà. Comme passage vers autre chose, une brèche temporelle porterait un potentiel de rupture des rapports de domination[10].

10 Pour ces propos, je m'inspire de John Holloway (2012), *op.cit*. note 9.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Du réalisme & d'autres impasses

La « philosophe en résistance » Annie Le Brun, dans son ouvrage *Du trop de réalité*[11], déploie une réflexion sur l'idéologie contemporaine, qui imprègne jusqu'à nos consciences, nos imaginaires, paralysant nos rêves. O. Neveux décortique également l'idéologie dominante guidant les différentes politiques culturelles qui finissent par se ressembler. Il saisit le macrocosme qui renferme le théâtre pour comprendre les raisons de l'impasse du théâtre politique. Retenons-en deux, différentes mais révélatrices de l'esprit critique de l'auteur.

D'une part, Neveux interroge une politisation de la culture trop pilotée. Politique culturelle et néolibéralisme iraient de pair pour imposer des motivations utilitaires à l'existence d'un théâtre qui servirait davantage l'agenda politique du pouvoir. Ces politiques ont en commun de concevoir le théâtre comme le détenteur et le médiateur d'un message social qui se substituerait à celui de l'État. Dans ce cas, on devrait parler plutôt du financement et de la promotion d'un « théâtre instrumental » (p. 62). Le résultat de tout cela serait une homogénéisation des pièces « à message politique » et une surutilisation du terme politique pour un théâtre en réalité dénué de toute pensée en résistance. Dans les termes de Neveux donc,

> Dé-politique culturelle pourrait signifier ce mouvement insidieux qui soustrait la culture à la politique, tout autant que la politique à la politique. La politique s'ordonne au consensus de ce qu'elle signifie : elle se conçoit comme le mouvement réel qui accompagne l'ordre existant. (p. 97)

Et « cela passe[rait] par l'injonction au réalisme » (*idem*) ; d'où une surenchère de spectacles dits « documentaires » qui exhibent par exemple « la réalité » des immigrés sur scène dans un esprit complaisant et *politically correct.* Dans cet esprit du temps, s'ajoute la mise en garde de l'auteur face aux tendances et modes qui concerneraient un certain type de dispositif ou d'écriture qui se réitèrent — une autre façon de parler de l'uniformisation d'un type de dispositif sur scène : « écrans, micros, table, une basse, du frontal » (p. 265). De ces faits, l'auteur nous rappelle que « quoique disent les *doxa* [,] les écritures collectives et de "plateau" ne rendent pas les drames obsolètes et n'incarnent pas nécessairement un quelconque progrès » (*idem*). Quel est le politique qu'on pourrait attendre du théâtre ? Faut-il finalement remplacer le terme *politique* par celui d'une nouvelle forme de *résistance* ?

[11] Annie Le Brun, *Du trop de réalité* (2000), Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

D'autre part, l'auteur accuse une radicalité de gauche trop absolue par moments qui a fini par devenir aussi insensible que les idéologies au pouvoir. Annie Le Brun dans *Du trop de réalité* écrivait « voilà en effet longtemps qu'un grand crime a commencé de se commettre contre la vie sensible » (2000 : 17). Neveux défend cet argument contre le radicalisme de gauche du passé qui a mésestimé cette vie sensible et l'a considérée comme mineure ou douteuse (p. 55-56). Là s'établit une relation entre l'infime et ce sensible, négligé de tout côté si l'on en croit O. Neveux qui ne fait de cadeaux ni à la droite, ni à la gauche. Résistance serait son mot d'ordre contre tout consensus, toute complaisance et toute léthargie. Une autre forme de résistance serait alors le retour à ce sensible, qui ne manque pas dans le regard de l'auteur, mais un peu dans son développement.

Le théâtre politique pourrait-il être délié des termes de « réalisme » et de « réalité » ? Ceci paraît encore difficile. Par exemple, contre le « réalisme positiviste » de notre époque, Thomas Ostermeier reviendrait avec « un réalisme engagé » dans un souci de réanimer le lien entre le théâtre et la réalité (p. 170). En parallèle, Milo Rau proposerait un *réalisme global*[12] en réanimant le lien entre théâtre, altermondialisme et activisme, et depuis qu'il est directeur du théâtre national de Gent (NTGent), il a publié un manifeste[13] qui radicalise encore ce lien tout en enchainant mises en scènes, films et interventions. Le premier point du Manifeste de Gent déclare : « il ne s'agit plus seulement de représenter le monde. Il s'agit de le changer. »

L'auteur de cet essai demeure sceptique face à la complexité du terme *réalisme* car « sa pratique dans l'art est diverse, contradictoire, tributaire des significations que prend la *réalité* et des raisons de l'appréhender » (p. 170). Depuis les années 1920, le théâtre politique se serait donné pour but de rendre visible l'invisible et la *réalité* serait devenue son maître mot jusqu'à nos jours. Le *réalisme* serait plutôt « un témoignage de la position que l'artiste adopte à l'égard du réel » dans les termes de G. Anders (2005 : 61-62)[14]. Mais, la *réalité* d'après A. Le Brun (2000) serait devenue « excessive, envahissante », dominée par la « surabondance, l'accumulation » (p. 174-175). Est-ce que ce recours systématique au *réalisme* montrerait finalement une « absence d'alternative » (p. 173) face à une *réalité* abusive ? Faudrait-il en fin de compte abandonner ces termes surchargés de sens et de « fils » à démêler — en paraphrasant Neveux — comme si nous ne pouvions pas nous défendre face à la dépendance, à la dépossession, à l'aliénation, etc. (p. 186), avec « rien d'autre que

12 Milo Rau, *Réalisme Global, Livre d'Or I*, NTGent & International Institute of Political Murder, édition bilingue (néerlandais, français), Berlin : Verbrecher Verlag, 2018.

13 Collectif, *Le Manifeste de Gang*, dans Milo Rau, *Réalisme Global, Livre d'Or I*, NTGent & International Institute of Political Murder, Berlin : Verbrecher Verlag, 2018, p. 292-293; à trouver aussi sur le site du IIPM ou du NTGent.

14 Günter Anders, *George Grosz*, Paris : Allia, 2005.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

du spectacle », « rien d'autre que du théâtre » (p. 292-293). On rejoint les mots du poète Sony Labou Tansi dans *Encre, sueur, salive et sang* (2015) qu'O. Neveux rappelle avec force (p. 228-229) : « l'acteur [ou le théâtre] est la dernière occasion qui nous reste de donner la chair de poule aux idées ». Les questions du *petit*, de la *brèche* dans le temps et encore plus, d'après nous, celle du *sensible*, seraient politiques et pourraient se passer de la notion de *réalisme*. En retenant ces notions nous retrouverions la capacité transformatrice du théâtre, sa capacité à véhiculer une pensée en résistance, sans l'imposer ni l'enseigner par un message.

***

Somme toute, pourrait-on faire aujourd'hui une théorie du théâtre politique ? Malgré son étude pointue et la richesse des spectacles analysés, l'auteur reste prudent et se contente de saisir et chercher quelques entrées de pensée. Une piste serait d'étudier son impossibilité face à l'homogénéisation et à la neutralisation de cette association dues à un système capitaliste et néolibéral qui s'infiltre et aliène jusqu'à nos pensées et nos rêves. Une seconde serait d'étudier la relation qu'on entretient comme sociétés, comme artistes, comme intellectuel·le·s et comme individus avec la « réalité ». Une troisième serait de chercher dans le théâtre, en tant qu'art, des clés spécifiques qui ont un potentiel de pensée en résistance, en d'autres termes ce qui, indépendamment du politique, pourrait le devenir.

Il n'y a surtout pas une forme qu'on pourrait généraliser comme étant du théâtre politique aujourd'hui, « car une menace pèse [toujours] sur le théâtre politique : le fétichisme de ses formes, l'évidence de ses dispositifs et la rengaine de ses fonctions » (p. 190). Il y a des artistes et des spectacles, avec une démarche politique claire ou implicite. Mais il y a également l'attention du spectateur ou de la spectatrice qui peuvent les rendre utopiques, par leur propre perception sensible et en révolte. C'est peut-être cette qualité utopique de nouvelle résistance qu'il faut chercher dans le développement de Neveux autour des notions d'infime et de brèche ; elles échappent à la récupération ou au contrôle par la politique. Cette qualité ne pourrait se trouver que dans la rencontre entre individu spectateur·trice et spectacle — un rapport d'attention ; un rapport entre regards ; un rapport d'échanges de pensées qui se fait, d'abord, pendant le spectacle. Dans cette expérience qu'est le théâtre, le politique ne s'afficherait pas « comme un décor », ne s'imposerait pas non plus, il se construirait à l'intérieur d'une relation.

Finalement l'auteur rejoint, mais sans le dire, certaines théories féministes qui ont amené les notions du sensible (et de l'intime) comme éléments politiques. Des metteuses en scène, hors toute catégorie ou mouvement, n'ont-elles pas apporté

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

quelque chose de particulier dans le théâtre contemporain, avec des déplacements de points de vue, égaux à ceux pratiqués par Pasolini, non seulement sur les personnages (féminins) mais aussi sur toute la société ? Ce qu'apportent comme réflexion politique les mouvements féministes et *queer* dans les théories sur le théâtre politique a-t-il été placé dans la catégorie du militantisme ? Le débat sur ce qu'est le théâtre politique aujourd'hui ne vient que de commencer, et peut-être faut-il se débarrasser de ses ancêtres[15] du xxe siècle et de leurs démons pour apporter un nouveau regard et faire ce que font les spectateurs et les spectatrices d'après Rancière, « composer un nouveau poème ».

[15] Référence à « En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir d'ancêtres » de André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard, La Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 784 ; cité par Neveux (p. 210).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Abensour Miguel (2003), « Le choix du petit », postface à Theodor Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1951), Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot ».

Afeissa Hicham-Stéphane (2013), « Il faut lire John Holloway », dans *Des verts et des pas mûrs. Chroniques d'écologie et de philosophie animale*, sous la direction de Afeissa Hicham-Stéphane, Paris : Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2013, pp. 229-238.

Anders Günter (2005), *George Grosz*, Paris : Allia.

Arasse Daniel (2014), *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion.

Birnbaum Antonia (2018), « D'un choix du petit à l'autre. Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Miguel Abensour », dans *Lignes*, vol. 56, n° 2, pp. 63 - 77.

Bloch Ernst (1982 [1976][1954]), *LePrincipe Espérance*, tome I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie ».

Breton André (1988), « Second manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard, « La bibliothèque de la Pléiade ».

Duflot Jean (2016 [1970]), *Le rêve du Centaure, entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, La Curiaz : éd. À plus d'un titre.

Gayot Joëlle (2019), « Olivier Neveux : *Théâtre et politique, l'union sacrée* », dans *Une saison au théâtre*, émission radio à France Culture, 02/06/2019.

Holloway, John (2012), *Crack Capitalism. 33 thèses contre le capital*, trad. fr. J. Chatroussat, Paris : Libertalia.

Labou tansi Sony (2015), *Encre, sueur, salive et sang*, Paris : Seuil.

Loraux Nicole (1999), *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard.

— (1997), *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris : Payot, coll. « Critique de la politique ».

Le brun Annie (2018), *Ce qui n'as pas de prix. Beauté, laideur, politique*, Paris : Stock, coll. « Les essais ».

— (2004 [2000]), *Du trop de réalité*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».

Rancière Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique.

Rau Milo (2018), *Réalisme Global*, Livre d'Or I, NTGent & International Institute of Political Murder, édition bilingue (néerlandais, français), Berlin : Verbrecher Verlag.

Solidaki Ioanna (2018), « Le Plan Pirate », dans *Atelier de théorie littéraire*, doss. « Penser par notions », dir. Marta Caraion, Marc Escola et Jérôme Meizoz, en ligne sur Fabula.org.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- L'impasse
- L'infime
- Une brèche dans le temps
- Du réalisme & d'autres impasses

AUTEUR

Ioanna Solidaki
Voir ses autres contributions
Doctorante-chercheuse affiliée au Centre d'études théâtrales de l'UNIL

Courriel : ioanna.solidaki@unil.ch

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.